

Cine, territorio y ciudad en la educación artística:

análisis y construcción de paisaje desde el cortometraje documental.



Tesis doctoral / **Autor:** Jaime Rodríguez Álvarez-Ossorio
/ **Director:** Carlos Escaño González
/ **Tutor:** Sergio Villalba Jiménez
/ **Universidad de Sevilla** (2017)



Tesis Doctoral

**Cine, territorio y ciudad en la educación artística:
análisis y construcción de paisaje desde el
cortometraje documental.**

Autor: Jaime Rodríguez Álvarez-Ossorio

Director: Carlos Escaño González

Tutor: Sergio Villalba Jiménez

**Departamento de Educación Artística
Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad de Sevilla
Año 2017**

Agradecimientos

A mis padres y hermanos, por alentarme a viajar y enseñarme a descubrir otros lugares, otras lenguas y otras culturas, además de no poner límites a mi formación.

A Carlos Escaño como guía académico y de otras aventuras. También a Sergio Villalba por su ayuda en los primeros pasos del trayecto.

A los docentes Libra Blas, Lola Márquez y Mané por confiar en el taller de cine y paisaje, así como al personal de los centros donde se ha impartido: Centro Social Francisca Oyonarte e IES Heliche. Muy especialmente a los alumnos por volcarse como lo han hecho, con una respuesta cinéfila y de compromiso.

A los entrevistados Adán Barajas, Manolo Rivas, Pepe Domínguez y Juan S. Bollaín, por su interés hacia el tema de investigación y la generosidad demostrada descubriendo sus trabajos.

A mis compañeros del chat "Doctorandos forever" de whatsapp: Daniel Muñoz, Gonzalo Barroso, Arturo Azpeitia y Emilio Suárez. Muchas gracias por vuestros ánimos y consejos.

A Mayi y Virginia, por su apoyo al inicio, y a Ana, Julia y Candela por compartir el camino y sus incógnitas.

A todas las personas con las que he compartido maneras de ver el cine y me han enseñado las suyas, especialmente a: Candela, Carlos H, Enrique y Mario.

A Margot, que ha sufrido igual que yo la intensidad del trayecto y ha sido un apoyo continuo y diario.

Este proceso doctoral ha significado una verdadera transformación mental e intelectual, así como una puerta hacia otro tipo de proyectos que requieren una disciplina y coherencia interna similar.

Gracias a todos, parte de este trabajo es vuestro.

Resumen

Esta investigación presenta al cine como un vehículo fundamental para la consideración de los paisajes en espacios educativos, ya sea desde la recepción de películas o desde la construcción de relatos que sitúan a la ciudad o el territorio como objetos fílmicos. La composición formada por cine y paisaje está guiada por las dualidades propias del arte cinematográfico, las perspectivas entre: espectador-realizador, ficción-documental y objetividad-opinión en el cine documental.

Se trata de una aportación desde el campo de la arquitectura hasta la educación artística que, desde una perspectiva ciudadana, crítica y ecologista, pretende la reflexión sobre la manera en que los procesos de enseñanza-aprendizaje pueden usar el arte cinematográfico para la comprensión de los proyectos urbano-territoriales y la evolución de las ciudades. La conciencia y la participación ciudadana es fundamental en estos procesos que transforman nuestro entorno y los lugares con que nos identificamos. También se asigna al cine la función de facilitar el tratamiento de problemáticas urbanas y/o territoriales en las aulas.

Por ello se ha realizado un estudio para entender el paisaje en el plano general del cine, con el fin de observar la ciudad y el territorio desde distintas creaciones fílmicas. Se clarifican algunas estrategias en la representación del paisaje en las películas y cómo se puede acceder al conocimiento desde estas imágenes. Por otra parte, se ha prestado atención a los conceptos y asuntos socioculturales proporcionados por el propio paisaje en estas obras, y especialmente aquellos que requieren de una construcción de la mirada y del pensamiento crítico. El paisaje ayuda a recoger y fortalecer el análisis, ya que constituye un marco público donde educación, imagen y ética se relacionan.

Los talleres de cine realizados son una apuesta por la práctica cinematográfica documental y sus cualidades para constituir un primer encuentro con el lenguaje audiovisual en entornos educativos. Su combinación con el paisaje facilitará al discente la capacidad de comunicación de opiniones, ideas y emociones.

Se entiende que la lectura de la ciudad y del territorio compete al ciudadano en sus derechos y deberes como vecino de una comunidad, pero además se evaluará si fomenta el desarrollo humano, la solidaridad, el compromiso con el medio ambiente y la comprensión de sus procesos.

Palabras clave: Educación artística, cine, paisaje, ciudad, territorio, documental

Abstract

This research presents cinema as an essential cultural vehicle for thoughtfulness of landscape in educational spaces, either from film's viewings or by the construction of stories that place city and territory as the filming goal. The composition formed by cinema and landscape is guided by the dualities of the cinematographic art, the perspectives between (spectator-director and fiction-documentary) and objectivity-opinion in the documentary film.

It is a contribution from the field of architecture into arts education that, from a citizen, critical and ecologist perspective, seeks to reflect on how the teaching-learning process is able to use films to understand urban and territorial projects, in addition to the evolution of cities. Awareness and citizen participation is fundamental in this process as they transform our environment and the places with which we identify. The function of facilitating the treatment of urban and/or territorial problems in classrooms is also assigned to the cinema.

For these reasons, a study has been carried out to understand landscapes of general planes in cinema, in order to observe city and territory from different film creations. Different strategies in the representation of the landscape in the films are clarified to understand how knowledge can be accessed from these images. Additionally, attention has been paid to sociocultural concepts and topics provided by the landscape itself in these works, paying special attention to those that require the construction of look and critical thinking. Landscape helps to gather and strengthen the analysis, as it constitutes a public framework where education, image and ethics are related.

The film workshops are a commitment to the documentary filmmaking practice and its' qualities to constitute a first encounter with audiovisual language in educational settings. Its combination with landscape will facilitate the student's ability to communicate opinions, ideas and emotions.

It is understood that reading of cities and territories competes citizenship in their rights and duties as neighbors of a community, but will also be evaluated if cinema and landscape foster human development, solidarity, commitment to the environment and understanding of their processes.

Keywords: Arts education, cinema, landscape, city, territory, documentary

Índice

Agradecimientos

Resumen

Capítulo 1. Introducción a la conexión educativa entre cine y paisaje

1.1. Presentación del proyecto	
1.1.2. Esquema de las herramientas desarrolladas	12
1.1.1. Trayecto de las ideas de la investigación	14
1.2. Delimitación del campo	16
1.3. Preguntas claves de la investigación	20
1.4. Justificación de temática y relevancia social	22

Capítulo 2. Reducción de los campos y disposiciones educativas en la intersección cine-paisaje

2.1. Construcción del objeto de investigación	
2.1.1. El paisaje cinematográfico	30
2.1.2. La práctica documental	37
2.2. Formulación de hipótesis	39
2.3. Objetivos	41

Capítulo 3. Diseño metodológico: perspectivas para el espectador y el realizador de cine

3.1. Enfoque y justificación de las líneas generales de la acción metodológica	44
3.1.1. Enfoque metodológico del análisis fílmico	49
3.1.2. Enfoque metodológico de las entrevistas	53
3.1.3. Enfoque metodológico del taller de cine y paisaje	56
3.2. Fases, estrategias y prácticas de investigación	
en correspondencia con objetivos, hipótesis y preguntas	62
3.3. Métodos de recolección de información y análisis	68

Capítulo 4. Marco teórico.

4.1. Educación artística para una formación integral	74
4.2. Conocimiento y significado a través del paisaje fílmico de ficción	79
4.3. Educación para espectadores críticos de cine	88
4.4. Pedagogía del territorio y la ciudad desde el paisaje	94
4.5. Premisas educativas para un análisis fílmico del paisaje	99
4.6. Práctica documental y educación desde el paisaje	106

4.7. Historia del documental: un viaje desde lo educativo.....	110
4.8. Particularidades del cine de ficción y documental.....	119
4.9. Educación, opinión y objetividad desde el documental	123

Capítulo 5. Desarrollo de la investigación

5.1. Análisis crítico del paisaje fílmico.....	132
5.1.1. Fronteras	134
5.1.2. Territorio, ciudad y construcción	145
5.1.3. Barrios	160
5.1.4. Cultura urbana	168
5.1.5. Ecología	177
5.2. Entrevistas a agentes especialistas del cine	
5.2.1. Modelo de las entrevistas	196
5.2.2. Perfil de los entrevistados.....	198
5.2.3. Desarrollo y análisis de las entrevistas	202
5.3. La investigación-acción: talleres de cine documental y paisaje	
5.3.1. Objetivos de investigación	228
5.3.2. Resumen	239
5.3.3. El proceso creativo para la obtención del guión documental	239
5.3.4. Contexto y desarrollo de los talleres	241
5.4.4.1. Taller de cine en el barrio: Palmete	241
5.4.4.2. Taller de cine en el pueblo: Olivares y Albaida	245
5.3.5. Análisis de resultados	247

Capítulo 6. Conclusiones.....

6.1. Paisaje fílmico y conocimiento	242
6.2. Consideraciones sobre la representación del paisaje en el cine de ficción.....	244
6.3. La recepción crítica de territorio y ciudad en el cine	252
6.4. Practica documental y paisaje en la educación.....	253
6.5. Documental, paisaje y participación ciudadana	256
6.6. Nuevas posibilidades de investigación.....	258
-Referencias y bibliografía	260
-Filmografía y otros	268
-Anexos	273

Capítulo 1.

Introducción a la conexión educativa entre cine y paisaje



1.1. Presentación del proyecto

1.1.1. Trayecto de las ideas de la investigación

Esta investigación arranca buscando nuevos enfoques para el uso de obras cinematográficas como vehículo cultural y educativo. La perspectiva desde la que se realiza tiene en cuenta la amplitud del universo fílmico, por lo que incluye en la formulación de las preguntas de la investigación a un tercer concepto: el paisaje. Ante la variedad de posturas que se han adoptado para el uso del cine en el aula, hemos querido destinar nuestra mirada al territorio y a la ciudad. De esta manera indagaremos en la conexión educativa existente entre el cine y los valores colectivos, sociales y culturales que podemos captar del paisaje. La vocación visual de ambos campos nos permite trabajar una pedagogía mixta para acercarnos a temas sociales en las aulas desde una mirada ciudadana y crítica, apoyada en lo audiovisual.

En primer lugar hemos seleccionado y analizado algunas piezas del arte cinematográfico para encontrar claves en la representación del paisaje y qué relaciones puede mantener con el relato fílmico. Para profundizar más en estas conexiones se han realizado posteriormente una serie de prácticas documentales para estudiantes de Secundaria donde averiguar qué constantes conceptuales relacionan a cine y paisaje, para formar parte de nuevas estrategias en múltiples entornos educativos.

La educación artística está renovándose hacia un modelo que corresponde al arte actual, lo que significa incluir el tratamiento temas socioculturales a través de las artes y la cultura audiovisual. Se ha realizado una propuesta interdisciplinar que analiza las didácticas de paisaje y cine por separado para encontrar una zona común donde practicar pedagogía crítica destinada a desarrollar una actitud comprometida con la condición ciudadana. Por ello pensamos que nuestras exposiciones no están destinadas en exclusividad al campo artístico. Desde su origen pretende indagar, analizar y establecer bases, consideraciones y criterios para reunir a ciudad y territorio bajo el foco educativo mientras se trabaja en cooperación con el arte cinematográfico. El cine posee valor educativo para cualquier área, pero concertarlo con el territorio y la ciudad como entornos colectivos brinda la oportunidad de buscar posturas reflexivas y comprensivas. La posibilidad de trabajar la imagen con ambos términos sugiere que mediante actividades audiovisuales podríamos hallar nuevos complementos para la educación

artística, pero también para disciplinas humanísticas que participen en las decisiones e intervenciones humanas sobre el territorio. Entablar relaciones fílmicas con los entornos, ya sean locales o no, permitirá la inclusión de contenidos transversales para analizarlos desde una perspectiva ciudadana contemporánea. La educación a través del séptimo arte puede y debe ser el instrumento que ayude a fundamentar un discurso sobre el paisaje donde mirada y cámara seleccionarán el espacio colectivo común para contribuir a conocerlo y mejorarlo. Las concepciones actuales del paisaje señalan su naturaleza perceptiva y su calidad como dominio colectivo, siendo reflejo de valores y dimensiones socioculturales. Actualmente, su potencial educativo es tan alto como su flexibilidad en manos de un educador. Hemos elegido el paisaje por su apertura conceptual, por su origen artístico y porque recoge un “todo” donde poco puede quedar fuera. Pensamos que para una educación integral es importante lograr un entendimiento del territorio como soporte del espíritu, recurso material y origen fundacional de la ciudad. El paisaje es el puente que puede permitir compartir nuestra percepción de la realidad como individuos a escala global y como vecinos de manera local.

Para la didáctica del espectador, se busca una comprensión del cine como vehículo de cultura y como reflejo de la sociedad que lo produce. Este arte se presenta como uno de los productos estrella en la sociedad de masas, por lo que profundizaremos en sus significados para contrastar con aquello que ya conocemos sobre la realidad. Realizar un análisis no requiere un tiempo excesivo y puede simplificar un film lo suficiente para saber qué partes merece la pena ver en aula. Para alentar un buen uso del cine debemos tratar cómo se nos puede presentar el cine y por qué se han tomado una serie de decisiones al llevar el guión escrito a una obra audiovisual. En nuestro caso tomaremos los planos generales de cada película como punto de partida para comprobar qué signos sociales y culturales permean de los paisajes en la ficción y el documental, o también entender qué posturas toman los realizadores.

Para la didáctica como realizadores, pensamos que la práctica fílmica puede completar el entendimiento de los medios de comunicación e información audiovisual, de manera que se aprenda a entender cuando existe censura o a filtrar la propaganda y los artificios. La comprensión de los mensajes audiovisuales precisa la práctica de sus lenguajes, lo que posibilitará el aprendizaje de la lectura y escritura mediante la imagen. Los talleres de cortometraje documental realizados en esta investigación serán un

acercamiento al discurso audiovisual, donde el paisaje actúa como motor narrativo para el análisis y la construcción de la realidad propia de los discentes.

1.1.2. Esquema de las herramientas desarrolladas

La investigación parte realizando un análisis fílmico del paisaje y los lugares mostrados en películas de cine de ficción y documental. La teoría del cine proporciona algunas respuestas mientras lo reconocen como acto de ensoñación, construcción de realidad o modelo donde debatir sobre la línea entre ficción y documental. Por lo tanto hemos revisado algunos de estos razonamientos de manera que el paisaje actúe como catalizador de sus afirmaciones. Para el estudio de las películas se ha utilizado un método propio y mestizo, ya que toma las particularidades más ventajosas de varios métodos de análisis fílmico para construir uno particular de la investigación. Siempre que se utiliza con fines educativos, es importante estudiar el contexto de producción y de distribución del film, pero en el caso de esta investigación también tomarán especial relevancia las localizaciones fílmicas. A través del cómo y los por qué se muestran los planos exteriores del paisaje podríamos llegar a contenidos socioculturales acerca de esas realidades. Las relaciones analizadas aquí entre los contextos paisajísticos y el conjunto de la obra cinematográfica han sido elaboradas mediante una mirada crítica.

Tras el análisis de películas y fuentes bibliográficas, se ha recabado información en una segunda fase mediante la entrevista como técnica de investigación. Esta segunda fase ha servido para aclarar y precisar conclusiones convergentes hacia el paisaje cinematográfico. Se han realizado entrevistas semi-estructuradas a profesionales del cine que serán utilizadas como perspectivas desde la práctica profesional que aportan ideas fundamentadas desde la creación. El final de esta fase viene marcado por el establecimiento de una serie de consideraciones para analizar un relato fílmico de ficción en base a su paisaje, las localizaciones utilizadas y las condiciones de producción de cada película.

La tercera fase apuesta por una acción creativo-educativa con finalidad documental, concretamente una investigación-acción en forma de taller de cine con adolescentes. La relación de los campos y la coexistencia de las consideraciones teóricas traídas para la investigación se materializan en esta herramienta metodológica principal que propone al paisaje como objeto primordial de las cámaras. La conexión de la práctica del cine

documental con el paisaje como motor de narrativas audiovisuales ofrece a los participantes del taller realizar un retrato de los entornos locales para provocar debate y formación de opinión. Queremos descubrir a través de qué parámetros pueden el análisis crítico y la construcción de paisajes cinematográficos llevar a un proceso de aprendizaje significativo y el desarrollo de una actitud crítica, comprometida con la ciudadanía y participativa. Pensamos que el simple hecho de seleccionar y enmarcar la realidad con una cámara nos permite verlo y analizarlo de manera distinta. La cámara de video parece el único instrumento que puede facilitar el tratamiento de temas territoriales y urbanos, captando su dinámica. Practicar cine es también un proceso de toma de datos, análisis, investigación y entendimiento del paisaje como soporte de temáticas culturales y sociales. Un proceso donde preconcepciones erróneas o dudas sobre el barrio, la ciudad y el territorio van construyendo qué se filma, cómo o a quién se entrevista. Esto revela un interés principal por la educación vinculada al documental y sus posibilidades para la construcción de paisaje e identidad en la ciudad contemporánea. Se acude a la condición ciudadana del discente para ver cómo cine y paisaje concurren para construir mundo, opiniones, ideas y conceptos.

1.2. Delimitación del campo

Las disciplinas que convergen en esta investigación van a ser tratadas individualmente en los próximos apartados para explicar las condiciones y particularidades educativas que aportan en esta investigación. Los atributos que seleccionamos de cada campo serán el punto inicial tras el cual van a ser relacionados en el desarrollo de este estudio. Es decir, antes de nada queremos definir la educación, el cine y el paisaje que forman nuestro esquema educativo y cómo interactúan unas disciplinas con otras en el objeto de la investigación. Pero antes de entrar en las definiciones conceptuales de los campos, nos parece oportuno realizar un primer engranaje de las piezas y mostrar cómo queremos situarlas para su funcionamiento. Se pretende facilitar la comprensión de los puntos de vista que se toman de cada campo.

Comenzaremos por destacar el papel que juega el paisaje, que es actualmente destino de numerosas miradas dentro y fuera del ámbito académico. Cine y turismo hacen buen uso del imaginario universal de paisajes para sus propios fines. Mientras, la teoría de la Geografía, la Filosofía, la Ecología, las Artes y el Urbanismo, entre otras áreas, obtienen conclusiones determinadas por la visible depredación que el territorio ha sufrido durante las últimas décadas. Por ello, la puerta del paisaje está abierta a otras muchas disciplinas, que se interesan a la vez que cultivan su transversalidad. Pero la aportación fundamental del paisaje para esta investigación es otorgar una componente de subjetividad al considerarla como la recepción visual de un espacio:

El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros. Es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes (Maderuelo, 2006, p.37).

El concepto común de paisaje como patrimonio colectivo parece ser posterior y fruto de las denominaciones de las primeras pinturas artísticas que se interesaron por ello. Vamos a tomar las condiciones marcadas por Maderuelo para favorecer una pedagogía desde el paisaje que acepta su apertura conceptual y la utiliza para sus fines didácticos. Para ello se tienen en cuenta sus valores educativos, sociales y culturales pero, ante todo, surge como germen de debate y opinión sobre una realidad vista desde distintas perspectivas por un grupo de personas. El abanico de temas a tratar es amplio, ya sea

como espectadores de una película cinematográfica o como realizadores a través del paisaje local.

El cine enmarca los paisajes con los que trabajaremos. Por el lado del análisis y la teoría, se requiere un compromiso con el visionado de las películas, además del entretenimiento que suponen las imágenes en movimiento. El paisaje mostrado en los planos del film nos servirá como contexto de la historia mostrada pero, sobre todo, recogerá las incógnitas propuestas para una didáctica con el cine como espectadores. Por otro lado la práctica cinematográfica documental nos ayudará a delimitar el entorno más próximo, llevándolo al aula para generar un proceso creativo. Disponer del paisaje para realizar una actividad educativa apunta entonces a la posibilidad de obtener reflexiones personales y sentimientos sobre aquello que nos rodea, conocemos y nos trae recuerdos. En esta subjetividad implícita al hablar de territorio y ciudad es donde encontramos al cine como medio propicio para filtrarlas y construir ideas. La presencia del cine en la escuela no debe basarse en su instrumentalización racional sino en el trabajo de impulsar su capacidad emotiva (Gispert, 2009, p.32). Los conceptos que empezamos a manejar no son asunto baladí, ni fáciles de exponer. Las relaciones que se proponen entre ellos serán desarrolladas y mejor comprendidas a lo largo de esta investigación. Reunir cine y paisaje puede parecer inicialmente una tarea algo ilimitada y caótica. El paisaje puede ser diverso, inabarcable y abstracto, pero incluso esa inmaterialidad se transforma sutilmente con el tiempo por la mano del hombre. Ciudad y territorio son testigos de asuntos que nos comprometen a todos. Ese patrimonio natural y urbano, es responsabilidad del ciudadano y debemos ser conscientes de su defensa y puesta en valor. Estamos seguros de que las relaciones que establecemos con nuestro paisaje, ciudad o territorio, causan un vínculo donde emotividad, subjetividad y opinión se encuentran. El cine, por su parte, obliga a la selección de una realidad concreta con la que trabajar mediante imágenes para realizar un análisis de contexto o un discurso audiovisual. Tenemos realidades cercanas y cotidianas que, por el hecho de encuadrarlas las percibimos y pensamos mejor. Hay películas, hay relatos a nuestro alrededor. Hay conceptos y hay realidades muy interesantes, pero si no las enmarcamos y focalizamos las cosas se diluyen. Fernández (1982) aboga por una integración del cine en el aula que encaja con las intenciones de esta investigación:

En este concepto de integración es donde se puede comprender la utilización pedagógica de la imagen: no como utensilio de entretenimiento, sino como agente de concordia psicológica; no como objeto de consumo, sino como trampolín de utopías; no como alimento de pasividad, sino como recurso privilegiado del hombre para conocer el mundo y proyectarse en él asumiendo el misterio de la existencia (p.35).

Esta espiral de circunstancias que ofrece el cine supone un reto de gran interés para la formación educativa y el desarrollo humano. Nuestro acercamiento a este potencial quiere acotarlo para que pueda ser analizado más fácilmente. El juego de conceptos que determina esta investigación está dispuesto para concentrar y facilitar la práctica de la Pedagogía Crítica sobre nuestra manera de habitar territorio y ciudad. Podemos describirla como una postura educativa que no es ciega ante las condiciones políticas, sociales y culturales que coexisten y restan democracia a nuestras comunidades.

Así, el hecho de ejercer como pedagogo crítico supone empatizar y afiliarse a cierta *actitud*, más que a una doctrina específica. La Pedagogía Crítica, sin ánimos de caer en la demagogia, se interesa fundamentalmente en un análisis reflexivo y crítico de la estructura sociocultural y las injusticias que provocan sus imposiciones implícitas (Escaño, 2009, p.31).

Para aplicar esta propuesta ante asuntos relacionados con el paisaje pensamos en una didáctica apoyada constantemente en la Ecología Humana y la Ecología de Poblaciones. Figurarán como una plataforma de problemáticas y como la perspectiva práctica más cercana para ver las influencias entre ciudad y territorio. Sin querer ser alarmistas y sabiendo que en cualquier paisaje puede existir un problema medioambiental, no es el objetivo de la tesis aplicar una pedagogía fundamentalmente ecologista. Apostamos por una didáctica que siempre tenga en cuenta el carácter sistémico del paisaje y donde la ecología, la geografía, la filosofía, el urbanismo, la historia y la expresión artística tengan un lugar de encuentro analítico y constructor de conocimiento. El trabajo cooperativo que la educación artística debe realizar con las tecnologías digitales y los medios de comunicación nos lleva a formular cuestiones significativas dentro de la teoría del cine. Estos serán reducidos y analizados a través de representaciones del paisaje, las diseñadas por profesionales y las realizadas en la escuela. La teoría y la práctica del cine serán conducidas para producir tensiones que

hagan dialogar, a través de la ciudad y el territorio, sobre la construcción y la representación de la realidad en el cine ficcional y documental. El acercamiento que realizamos a la práctica de cine documental con adolescentes, está articulado con la intención de generar pensamiento y análisis crítico disponiendo de los paisajes como intermediarios con la realidad.

1.3. Preguntas clave de la investigación

Pregunta Principal

La pregunta fundamental de esta investigación engloba la progresión que se ha producido en ella, recogiendo los interrogantes de todas sus fases.

PP: ¿Pueden las obras cinematográficas facilitar el análisis del paisaje para el desarrollo educativo de una actitud crítica, participativa y comprometida con la ciudadanía?

Preguntas Secundarias

PS1: ¿Qué conceptos culturales y asuntos sociales relacionan a cine y paisaje al aplicar una estrategia educativa conjunta que utilice ambos campos?

Se pretende indagar qué constantes surgen en la aplicación educativa de actividades que contengan al cine como instrumento para analizar el paisaje. Esta pregunta secundaria se pretende contestar desde dos perspectivas: el alumno como espectador y el alumno como realizador.

En el caso de la perspectiva del espectador se investigará mediante el visionado y análisis de películas que se adapten a los objetivos pretendidos. Se pretende llegar a una serie de constantes temáticas que puedan relacionar los relatos fílmicos, o alguno de sus fragmentos, con las imágenes que muestra el paisaje en las obras. La presencia de la pedagogía crítica en el análisis será fundamental para facilitar juicios que comprometan nuestras decisiones como sociedad a nivel local o global.

En el caso de la realización, pretende demostrar la disposición educativa que la práctica documental ofrece como herramienta para el conocimiento del entorno y del contexto sociocultural, además de hallar algunas constantes de esta relación.

PS2: ¿Puede una acción conjunta de cine y paisaje fortalecer el pensamiento crítico al componer un marco público donde educación, imagen y ética se relacionan?

Tanto en la perspectiva del espectador como en la del realizador de cine, son también cuestionadas las posibilidades del arte cinematográfico para la concienciación de los discentes mediante fragmentos fílmicos comprometidos con las problemáticas humanas y con sus propias realidades. Desde los elementos o iconos más básicos que pertenecen al territorio, hasta las personas que aparecen en una representación paisajística, todo es paisaje. Pueden ser elementos dispares, pero guardan estrecha relación dentro de esos marcos de convivencia. No nos pararemos solo a clasificar o calificar un paisaje, sino que ahondaremos en cómo funciona, qué estructuras se muestran en ella o qué podríamos hacer para mejorarlo.

PS3: ¿Puede la práctica documental facilitar al alumno la capacidad de comunicación de opiniones, ideas y emociones inspiradas en el paisaje?

Este planteamiento audiovisual indaga en el papel que el paisaje pudiese desempeñar en la concepción del mundo, en los valores ambientales y, sobre todo, en un encuentro con lo humano y con su memoria. Las relaciones entre los elementos que componen los paisajes podrán decir qué fue y qué es ese entorno que tenemos ante nosotros; además de ofrecer la oportunidad de juzgar mediante nuestra mirada cómo debería ser en el futuro para la mejora social.

1.4. Justificación de la temática y relevancia social

La primera idea que puede surgir de la conexión entre cine y paisaje es la posibilidad de realizar viajes fílmicos e imaginarios con el fin de contemplar paisajes lejanos o desconocidos que nos ayudan a entender el mundo. Este uso del cine como herramienta geográfica se puede completar con la facilidad de acceso a plataformas de internet que permiten visualizar cualquier punto de la esfera terrestre, como por ejemplo Google Earth. Pero además de asuntos que se sitúan cercanos a las ciencias naturales, podemos enlazar con actividades didácticas que valoran los rasgos del paisaje que contienen un interés social, cultural o permiten ser críticos con la realidad.

La raíz de la investigación nace del cuestionamiento del cine como vehículo educativo, que pasa a ser reducido para concretar la cuestión desde el paisaje. Posee entonces un carácter interdisciplinar desde su base, que promueve saltos entre varias disciplinas. El destino de las miradas serán la ciudad y el territorio, ya sea hacia el paisaje fílmico que contienen las películas o hacia el paisaje real detrás de una cámara de video. En "La educación del arte posmoderno", Efland, Freedman y Stuhr, (2003) abogan por currículos interdisciplinarios que favorezcan un aprendizaje más completo del mundo desde el arte, generando visiones menos separadas y encorsetadas por sus propias tradiciones:

Significa más bien que profesores y alumnos deberían trabajar juntos en la construcción de significados fuera de la experiencia fragmentaria de los estudios, y que podemos facilitar esa tarea conjunta con un enfoque curricular que abarque disciplinas que caen fuera del ámbito de competencias tradicional de la educación artística (p.192).

Partiendo de estas premisas, cine y sociedad de masas forman una fuerte relación que exige formular incógnitas sobre cómo traer el cine a la escuela para que los estudiantes lo entiendan y sepan distinguir sus códigos, además de utilizarlo como medio formativo. Además de séptimo arte, el cine está considerado como modo de comunicación y expresión, luego requerirá practicar una pedagogía propia para introducirla en un aula. Se pretende una didáctica moderna y activa, de manera que se adquieran valores y competencias a través de lo audiovisual.

Dotar al espectador de una capacidad de respuesta ante el bombardeo constante, debe ser un reto común a todos los ámbitos de estudio. Ha de existir la posibilidad de establecer una analítica que facilite al espectador las capacidades comprensivas necesarias para llegar a una sistematización, cuantificación y soporte investigador lo suficientemente elaborado como para que pueda abarcar todos los aspectos que proponen dichos mensajes comunicativos (Gutiérrez San Miguel, 2006, p.14).

Cuando hablamos de este lenguaje, entendemos que el cine es un medio para llevar mensajes, por lo que el dominio de sus signos requiere la práctica de este lenguaje como receptor y emisor. Introducirse a la práctica cinematográfica puede ser algo sencillo si se pretende retratar algo cercano como el paisaje, donde además se encontrarán relaciones entre sociedad, cultura y espacio público. El paisaje funciona pues como objeto de las cámaras para ser analizado, pues contiene realidades muy valiosas para despertar actitudes críticas. Nos otorga la posibilidad de elaborar un juicio por medio de las sensaciones que este nos transmite nuestro propio entorno. El proceso creativo cinematográfico producirá una opinión, un relato, que será conducido por dos elementos que se combinan en el paisaje: realidad y emoción.

Una de las miradas que se persiguen desde el inicio en los talleres de cine tiene como destino situaciones interesantes para la ecología en el paisaje. Una mirada que se comprometa, como indica Montalvo (2013), junto a muchas obras que tratan estas problemáticas en el mundo del arte:

El arte del paisaje en su combinación con la tecnología se ha convertido en una de las más potentes líneas de trabajo de artistas de todo el mundo, quienes han sabido adaptar los conocimientos científicos propios de la época, a una creciente preocupación por el entorno y el contexto que habitamos (p.5).

En la revalorización actual del paisaje influyen aspectos muy variables, entre los que juega un papel decisivo y creciente la educación, ya que esta debe proveer competencias para adquirir las bases y criterios con los que valoraremos el paisaje a lo largo de la vida. La sensibilidad natural y mayormente visual que se desarrolla hacia el territorio se une con el necesario entendimiento de los procesos que a día de hoy rápidamente alteran nuestros paisajes. Una postura científica, crítica y ecologista puede

ser uno de los cauces para llegar a ello, pero también la educación debe ayudar a completar una identidad ciudadana y participativa, lo que incluye ser conscientes de los procesos de los que somos testigos en nuestras ciudades.

Los valores que ha conformado nuestra cultura consumista nos han conducido a una concepción del paisaje como objeto; sin embargo, el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos (Maderuelo, 2006, p.17).

La apertura conceptual actual, donde el paisaje es fruto de una percepción intelectual y visual, nos permite aspirar a que los participantes del taller se sitúen dentro de una temática, que pretende ser inspiradora en lo artístico y desarrollar la capacidad personal de valorar el paisaje y participar activamente en los procesos urbanos. Arquitectos y urbanistas diseñan planes para mantener la ciudad y decidir sus nuevos crecimientos sobre el territorio. Es el área más interdisciplinar que se puede pensar: historiadores, geógrafos, ingenieros, abogados, sociólogos o antropólogos participan en los proyectos de ordenación urbanísticos. Pero estos son procesos en los que la población puede y debe opinar, así como controlar las decisiones que se dirigen contra el bien común de todos los ciudadanos. Por ello se establecen procesos de participación donde exigir deberes y derechos en los plazos de alegaciones establecidos. Para tratar los asuntos sociales y culturales que el cine pueda mostrar con fines educativos, el concepto paisaje encaja fluidamente por su apertura, por su relación con lo artístico y porque constituye “un todo” del que poco puede escapar a la mirada.

La demanda principal de la investigación lleva al tratamiento de los paisajes mediante el cine desde una perspectiva dual -espectador y realizador-, conduciendo al análisis y realización de películas.

La utopía del cine en la escuela no puede consistir solo en «enseñar a leer imágenes», donde el supuesto que se aplicaría a la imagen sería la de ser un signo cuya lectura alcanzamos mediante el conocimiento de un código preestablecido. Estaríamos reduciendo la imagen a un vehículo de comunicación de ideas, a un lenguaje que tuviera como función el simple hecho de informar. Nada más lejos de

la pedagogía del cine que la pretensión de desplumarlo de su valor emotivo-sentimental (Fernández Ibáñez, 1982, p.37).

La combinación cine-paisaje interviene para comunicar una percepción del mundo, contribuyendo a la articulación de procesos mentales que recogen realidad, emoción y crítica. Si se permite la analogía con las ciencias puras, algunos profesores de Secundaria anuncian generaciones que solo se sienten cómodos y activos ante los procedimientos operacionales. En matemáticas son capaces de realizar cálculos, pero presentan problemas y desgana en los enunciados que plantean ejercicios operacionales. ¿Es culpable el sonambulismo de las pantallas? ¿Es tan excitante todo lo que rodea al estudiante que la escuela resulta aburrida y abstracta? El asunto puede ser una falta de conexión con las actividades que normalmente realizan, una falta de intensidad respecto a sus intereses reales. No se trata de hacerlo todo más atractivo mediante el uso de la imagen, sino permitir que sean ellos quienes elijan esas imágenes, las describan, las hagan suyas y participen mientras no se percatan del cacofónico "estamos aprendiendo". En definitiva, se propone esta didáctica con la más firme convicción de que el conocimiento no se produce si no existe interés, motivación o curiosidad por entender los conceptos y relacionarlos con otros de interés individual, para construir conclusiones significativas según su contexto.

¿Y si habláramos un poco más, en pedagogía, de esa vida que quema o no en los planos de cine, en lugar de hablar siempre de esa "gramática" de las imágenes que nunca ha existido y de los "grandes temas", que asfixian el cine? (Bergala, 2007, p.53)

El autor considera determinante prestar atención a los asuntos más urgentes mediante el cine, considerando caduca la tendencia del estudio de la forma fílmica centrada en el lenguaje y en temas ya repetidos. Parece lógico dotar al cine de una posición en los currículos que refleje su importancia histórica como prototipo y base de todo lo que está siendo la era visual digital, donde se destaca la facilidad de acceso a medios de realización audiovisual y de participación en la sociedad en red.

Las respuestas a la pregunta de lo que el cine hace con nosotros han sido aportadas por la teoría de la comunicación, la semiología, la sociología de la cultura o los estudios culturales en la clave de sus propias reflexiones, en muchos casos ajenas a la

dimensión pedagógica. Y la pedagogía poco se ha ocupado de debatir con ellas. Esto puede ser señal de un olvido, de una falta de atención, o puede ser señal de la dificultad que tenemos, al interior de la pedagogía, para pensar en este tipo de experiencias. ¿Sirven las definiciones que tenemos de educación para incluir allí el cine, o tendremos que hacernos de algunas nuevas? (Dussel, 2006, p.147).

Nuestra definición busca entender qué perspectivas se pueden adoptar hacia el paisaje en su representación audiovisual y qué podemos aprender de nosotros mismos como colectivo ciudadano. Andar ese camino desde el cine obliga a seleccionar localizaciones y analizarlas para llegar a contenidos educativos, reconociendo los elementos paisajísticos y sus habitantes. Las ciudades son el marco de vida de la mayoría de las personas, donde la participación es fundamental para el éxito social de los proyectos urbanísticos. El interés principal recae en el estatus de patrimonio que ostentan cine y paisaje. El paisaje, gracias al cine y a las ventajas del tratamiento digital de la información, permite alcanzar contenidos y generar conocimientos relacionadas con el mundo físico, mientras se trabaja en la competencia social y ciudadana o la competencia emocional.

En estos años de hiperconstrucción en que los paisajes cambian sin intención y apresuradamente, donde lo que se construye ya no es ciudad, sino falansterios de la felicidad y el ocio y una ola de inmobiliarrismo nos sacude, se origina de hecho una conciencia paisajística distorsionada. Tenemos conciencia del paisaje a lo lejos, cuando divisamos una ciudad, una costa, pero con frecuencia dejamos de tenerla en la cercanía, al advertir como, fruto del interés individual, se depreda o se destroza el territorio sin más justificación (Estévez en Nogué, 2007, p.272).

Quizás sea por esa invisibilidad de las consecuencias de nuestra actividad sobre el paisaje que elegimos al cine, por su capacidad de enmarcar relatos donde imagen y sociedad se relacionan de manera directa y mediante gran cantidad de variables sobre las que el debate es común, ya que nos interesa a todos por nuestra condición ciudadana. La primera reacción crítica que se debe establecer hacia el paisaje que no es respetado por intereses individuales, es una actitud responsable con el medio ambiente y de carácter ecologista. Tras muchos años de trabajo en estos asuntos desde la educación, parece que tenemos claras las necesidades y limitaciones del planeta.

Las consecuencias negativas que la ciencia postula -como el colapso demográfico, climatológico o ambiental- encuentran en las razones históricas, sociales y económicas de las urbes, que la tierra no debe ser considerada como recurso, sino como soporte, de capacidad limitada y frágil. Si la forma de producción y consumo actual no es apropiada para resolver las necesidades de muchas personas, y pone en peligro la supervivencia de todo el planeta, la lógica conduce a educar hacia un mundo más habitable solidario y seguro. Los elementos en juego ya son conocidos: agricultura sostenible y ecológica; transporte eléctrico, público, peatonal y ciclista; eliminación de la obsolescencia programada; y el uso mayoritario de energías renovables. Las relaciones de poder también marcan algunas acciones sobre el territorio que impactan especialmente sobre los más necesitados, los más vulnerables y los países menos desarrollados. La deforestación de bosques tropicales; la privatización del agua donde no es fácil obtenerla; o la compraventa de bonos de emisiones de CO2 para “externalizarlas” a otro país, son ejemplos internacionales.

Aumont (1996) formula los objetivos por los que realiza estudios sobre cine: “se trata de un objetivo con dimensiones casi antropológicas, en el que el cine está concebido como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma” (p.98). Para él, el cine “ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos”. Esta investigación se posiciona de manera análoga y apuesta por una búsqueda de soluciones al problema de relaciones escuela-sociedad desde el séptimo arte.

Capítulo 2.

Reducción de los campos y disposiciones educativas en la intersección
cine-paisaje



2.1. Construcción del objeto de investigación

El objeto de la investigación es el cine como vehículo cultural y educativo en el análisis del paisaje. Las dos perspectivas con las que podemos trabajar el cine en la enseñanza, espectador y realizador, han determinado procesos particulares en la metodología, y la construcción de dos objetos secundarios distintos: el paisaje cinematográfico para el análisis como espectadores y la práctica cinematográfica documental a partir del paisaje.

2.1.1. El paisaje cinematográfico

Por paisaje cinematográfico se entienden aquellos planos generales exteriores que muestran parcial o totalmente el entorno en que transcurre un fragmento de la película. En respuesta a las intenciones educativas expuestas hacia la ciudad y el territorio, la selección de las películas se ha limitado a aquellas que muestran hechos transcurridos desde inicios del siglo XX. Esta acotación temporal se considera suficiente para incluir aquellos relatos que tienen algo que mostrar en relación a la transformación de las ciudades y el uso del territorio en la actualidad. El análisis de películas ha derivado en la selección de aquellos fragmentos donde el paisaje apoya firmemente al relato y sus entornos culturales, permitiendo comprender mejor el momento histórico en que tienen lugar. La premisa ha sido mantener una mirada hacia lo colectivo y hacia aquellos paisajes donde existen asuntos que llaman a una ciudadanía informada y responsable. Quedarán fuera del estudio los planos interiores y aquellos exteriores realizados en decorados. En las obras no encontraremos una acotación espacial, más bien se ha intentado mostrar la riqueza cultural que brinda el cine a lo largo y ancho de los cinco continentes. También se ha pretendido elegir obras accesibles que han tenido una mínima difusión, por lo que las películas extranjeras seleccionadas suelen estar premiadas y distribuidas en Europa. También veremos que estas piezas suele tener coproducción de países occidentales.

El método extrae del film los planos suficientes para la actividad que se pretende desarrollar. La obra cinematográfica es una entidad solidaria, pero dentro de ella hay fracciones narrativas que también tienen un sentido unitario. La estrategia consistirá en

seleccionar y recortar un fragmento del film que posea un significado propio según el cometido o función que le asignemos para el aula. El proceso previo al visionado que debe realizar el docente sería: analizar, seleccionar, recortar y contextualizar. Siempre es necesario realizar un análisis del contexto de producción del film, pero en esta investigación también apostamos por planteamientos didácticos con fragmentos que incluyan planos generales exteriores como refuerzo del relato, de manera que su localizaciones son objetivo de estudio particular.

Este primer objeto de investigación predispone y contextualiza al segundo. Pero antes de exponer a la práctica documental como segundo objeto de investigación, vamos a diferenciar el tratamiento que ha recibido el análisis del paisaje en el cine de ficción y en el cine documental como variantes básicas del séptimo arte.

Paisaje y Cine Documental

El paisaje en el cine documental es diverso debido al carácter explorador del documentalista, por lo que consideramos que cualquier exterior mostrado en ellos ha sido valorado y es necesario para el relato. El uso totalmente deliberado que se puede hacer del paisaje en el documental lo convierte en un objeto de investigación que requeriría un análisis profundo y particular para sus posibilidades educativas. La selección realizada responde a ejemplos documentales que analizan la dependencia de la ciudad respecto al territorio, ofreciendo una visión global de los paisajes del planeta de manera crítica. En definitiva resultan unificados por mantener una perspectiva principalmente ecologista. La marca definitiva ha sido la búsqueda de documentales que se mueven entre continentes. Las cámaras pueden viajar de un país a otro si el relato lo requiere, encontrando de esa manera las respuestas para su propia hipótesis.

Paisaje y Cine de Ficción

La selección de fragmentos válidos para esta investigación ha contado con una premisa: encontrar situaciones compartidas por la comunidad y problemáticas urbano-territoriales. Los ejemplos fílmicos proporcionados en la delimitación de campo son una muestra directa para entender los enfoques que se pretenden encontrar. Pero otros enfoques son posibles para estudiar la construcción de los paisajes en el cine, que pueden contener

matices y ser usados de manera muy significativa. Algunos de los enfoques que se desarrollan a continuación serán complementarios a esta investigación y otros quedarán al margen.

La capacidad de los paisajes para emocionarnos es ampliamente utilizada en el cine. Junto a sus virtudes innatas, -y entre lo denotado y connotado- pueden aparecer significados o sensaciones que refuerzan en algún sentido las vivencias de los protagonistas del film. El encuentro con la naturaleza (figs.1 y 3); un momento de éxito (fig.4); o la superación personal por alcanzar una meta (fig.5) son situaciones que pueden verse reforzadas visualmente por el contexto o la climatología. También permite tensar las situaciones de una manera más negativa, reforzando la claustrofobia o la soledad del personaje (fig.2).

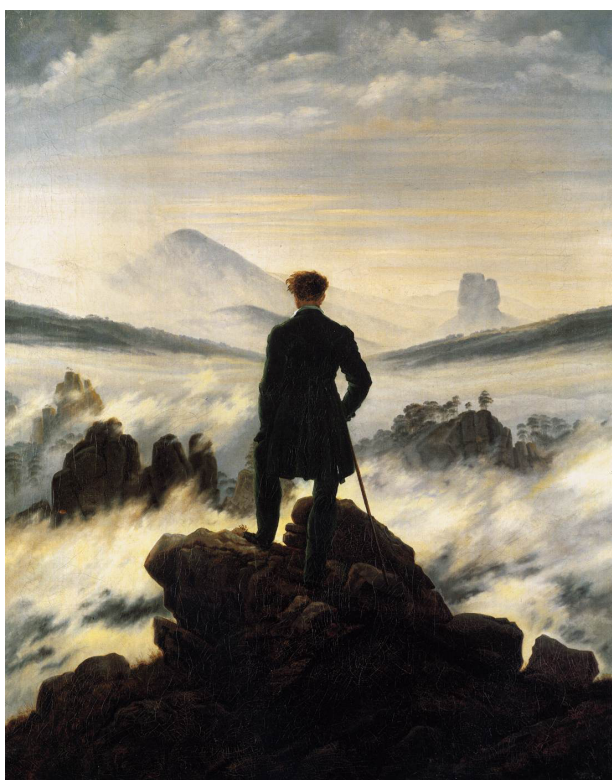


Fig.1



Fig.2 Lost in translation (Coppola, 2003)

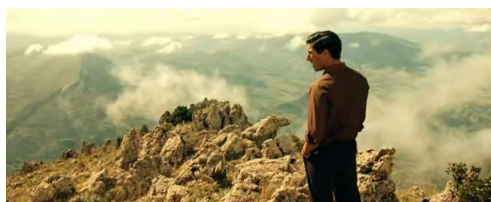


Fig.3 Baaria (Tornatore, 2009)



Fig.4 Huevos de oro (Luna, 1993)

El cuadro *Caminante sobre mar de nubes* (Caspar David Friedrich, 1818) (fig.1) puede considerarse el prototipo pictórico de expresión de esta fuerza del paisaje. El rostro del personaje no puede apreciarse porque su mirada no corresponde a la persona que le retrata, pertenece al paisaje que hay delante de él. Esto refuerza su presencia en ese lugar y el hecho de que alguien domina esa geografía. No importa quién es, alguien ha llegado a ver ese paisaje. La atracción visual que presentan estos planos da la sensación

de que el ser humano se eleva a tal altura que parece poder conversar directamente con la propia naturaleza. La película *Into the wild* (Penn, 2008), es un ejemplo donde el paisaje y el objetivo del protagonista se funden en uno solo. Algo más que aventura lleva a un estudiante a escapar de la sociedad para pasar unos meses viajando y viviendo de la naturaleza. Los hechos reales que inspiran la película generan un tratamiento del paisaje generoso en calidad y metraje. Las figuras 5, 6 y 7 presentan tres fotogramas de una secuencia donde la cámara gira 360° alrededor del protagonista. De esta manera resulta una nueva construcción cinematográfica del *Caminante sobre el mar de nubes*, ambientada en su banda sonora con la canción *The wolf* de Eddie Vedder. El cantante, acompañado por un órgano y sin letra, despliega una melodía en la que a veces parece que aúlla y en otras se lamenta cantando con tonos propios de los indios americanos.



Figs.5, 6 y 7

La película *Primavera, verano, otoño...y otra vez primavera* (Kim Ki-duk, 2003) está rodada en un largo artificial de más de 200 años, la Charca de Jusan, lo que provocó una larga tramitación de permisos por encontrarse en una zona protegida, el Parque Nacional Juwangsan en Corea del Sur. En esta película toma relevancia el uso del paisaje y la climatología, dando fuerza a la historia que narra. La obra divide la vida de los protagonistas, monje y aprendiz, según las estaciones del año. El tono de la obra es muy poético y está atento a la doctrina budista, particularmente en el respeto a la naturaleza.



Figs.8, 9 y 10 Primavera, verano, otoño...y otra vez primavera (Kim Ki-duk, 2003)

Por otro lado, el paisaje construido también puede utilizarse como símbolo y para envolver de dramatismo al relato. Es el caso de los paisajes del transporte. Los aeropuertos, las estaciones de tren y los puertos marítimos se combinan inevitablemente con las bienvenidas, las despedidas y los nuevos destinos de los protagonistas. *Casablanca* (Curtiz, 1942) (figs.11 y 12) y *Heat* (Mann, 1995) (fig.13) y concluyen sus relatos en aeropuertos. Estos serán símbolo de la posibilidad de escape o el medio que lleva a salvar una situación.



Fig.11

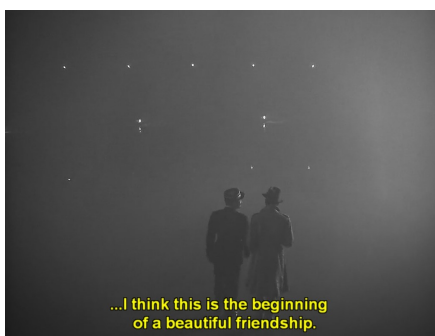


Fig.12



Fig.13

El olivo, película dirigida por Icíar Bollaín en 2016, puede reflejar de una manera muy completa los argumentos que busca esta investigación para hacer pedagogía con el paisaje. Relata la búsqueda de una chica para localizar un árbol que la familia vendió sin el permiso de su abuelo (figs.14 y 15). Un olivo milenario que desaparece de la finca y hace recluirse verbalmente al anciano, que va vagando aquí y allá por la finca (fig.16). El contexto de la película señala a la familia como una víctima de los ciclos económicos tras invertir el dinero del olivo milenario en un restaurante de playa, que años después cerrará por la crisis. Se aprecian planos donde vemos esqueletos de hormigón abandonados por la impotencia de sus promotores, reflejos y testigos en el paisaje urbano de la situación (fig.17). La lección sobre el funcionamiento del mundo de la construcción es importante, con detalles reflejados en las deudas y discusiones críticas.



Figs.14 y 15



Figs.16 y 17

En esta investigación se van tratar planos exteriores que representen total o parcialmente paisajes reales representativos de lo que son la ciudad y el territorio en la actualidad, por lo que han quedado fuera de la muestra cines como la animación, la fantasía y la ciencia-ficción. Sus narrativas se alejan en exceso de los objetivos que pretendemos. Estos relatos pueden utilizarse mediante otras estrategias pedagógicas, pero presentan paisajes diseñados que nos apartan del diálogo con la realidad que se pretende realizar.

La admiración del cine por la consagración de las grandes ciudades se inicia a principios del siglo XX, donde *Metrópolis* (Lang, 1927) (fig.18) construye toda una ciudad-máquina como trasfondo de su ficción. *Blade Runner* (Scott, 1982) (fig.19) también ha creado escuela. Sus visiones del paisaje futuro han continuado hasta nuestros días.



Fig.18



Fig.19

El cine de animación también ha prestado su atención al paisaje de formas que pueden ir desde los ciber-mundos de la narrativa japonesa a la realidad de la guerra. La película *Akira* (Otomo, 1988) retrata la ciudad como nunca hasta entonces en este género. Las persecuciones en motocicleta (fig.20) o los vuelos en helicópteros (fi.21), entre otras imágenes, demuestran la inversión realizada para ambientar al Neo-Tokio de 2019.



Figs.20 y 21

Vals con Bashir (Folman, 2009) es una película documental de animación -de producción israelí, alemana y francesa- que muestra escenas de la Guerra del Líbano del año 1982 e incluso dibuja entrevistas. Dentro de este relato encontramos fachadas destruidas (fig.22), trincheras urbanas (fig.23) o tanques que apuntan a viviendas (fig.24), reproduciendo la guerra urbana en versión boceto, como si disfrutara de la misma simbiosis que el cine norteamericano practica con el ejército de los Estados Unidos. Sus imágenes nos dejan un relato urbano que habla de cómo se altera el territorio o la ciudad durante los conflictos bélicos que, además del patrimonio cultural e histórico, destruyen el paisaje con el que se identifican sus habitantes.



Figs.22 y 23

Fig.24

Uno de los ejemplos actuales más simbólicos para observar el poder de la imagen paisajística es la escena eliminada en la primera película de *Spiderman* (Raimi, 2002), donde el superhéroe trepaba a las Torres Gemelas. Los atentados del 11S provocaron retrasos en la distribución de la película y la eliminación de las secuencias donde aparecían las dos torres. Las figuras 25 y 26 pertenecen al tráiler, que contenía algunas de estas imágenes.

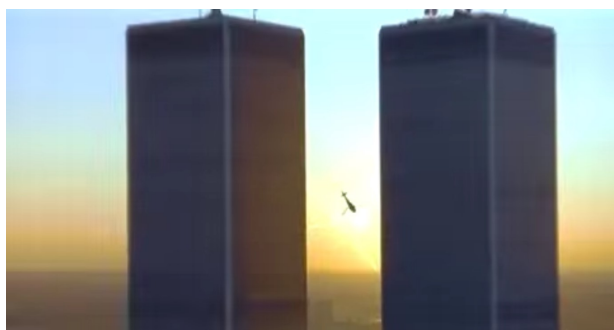


Fig.25



Fig.26

2.1.2. La práctica documental

La práctica cinematográfica documental a partir del paisaje constituye un objeto de investigación posterior y derivado del primero. Tras la fase donde el paisaje cinematográfico es el único objeto, se decidió que la investigación no estaría completa sin estudiar la perspectiva del alumno como realizador. Para ello se han desarrollado dos talleres de cine y paisaje con alumnos de educación secundaria.

Con una duración aproximada de un mes, las dos experiencias recogen interrogantes sobre la viabilidad del mundo audiovisual y la expresión de opinión en formatos digitales dentro de la escuela. La acotación espacial corresponde al interior del Área Metropolitana de Sevilla, donde se insertan los dos centros educativos. Las dos muestras presentan distinta naturaleza ya que el barrio de Palmete está ubicado dentro del tejido urbano de Sevilla, mientras que los pueblos de Olivares y Albaida disfrutan de una posición apartada y placentera en la cornisa del Aljarafe que mira a Huelva. El estudio abarca, mediante la investigación-acción, una didáctica del cine completa

con actividades de análisis y creación. Se persigue dar un paso más en la relación habitual entre cine y escuela, de manera que se retrate a la realidad según el enfoque necesario, que será guiado por el docente. El documental surge como la variante cinematográfica más apta para los objetivos establecidos. La mirada y la reflexión sobre el espacio público pueden encontrar apoyo en el documental, que se distancia del medio televisivo como una reacción que pretende reivindicar otro tipo de juicios y conocimientos.

La elección de usar el cine en el aula desde la perspectiva práctica, nos lleva a elegir entre las dos variantes principales del cine: cine de ficción y cine documental. Por tratarse de una investigación sobre el estudio de la realidad y concretamente del paisaje, la elección ha sido sencilla. La vocación del documental por la representación del mundo es perfecta para las intenciones de esta investigación. Además, consideramos que la práctica del cine de ficción requiere una dedicación y planificación que quedan fuera de los objetivos de esta investigación.

Se elige el modelo del cortometraje por su adecuación a la temporalización de un taller y porque las pretensiones de la investigación no requieren un producto o un tiempo más prolongado. Los gestos creativos recibirán la atención principal del estudio, ya que son los que mostrarán si es posible construir conocimiento sobre las temáticas y contenidos que tratará el cortometraje. Quedará en segundo plano la destreza, la técnica o la duración del cortometraje.

2.2. Formulación de las hipótesis

Las hipótesis surgen de manera progresiva según las fases expuestas de esta investigación. De este proceso surge un conjunto de preguntas que combina las realizadas originalmente bajo la perspectiva del espectador y las añadidas de manera previa a las prácticas fílmicas. Las formulaciones persiguen la elección de objetivos asequibles para una práctica iniciática como esta, pero que provean una aproximación suficiente para obtener resultados óptimos.

A partir de esta idea, vamos a presentar una serie de hipótesis, las cuales pretendemos verificar a lo largo de esta investigación. Dichas hipótesis son de carácter inductivo o débil, en lugar de hipótesis deductivas o fuertes, propias del método hipotético-deductivo de las ciencias exactas. Como indica Dávila Newman (2006): "adviértase que en el razonamiento deductivo primero deben conocerse las premisas para que pueda llegarse a una conclusión, mientras que en el inductivo la conclusión se alcanza observando ejemplos y generalizando de ellos a la clase completa" (p.186). Aunque las mostremos en forma enunciativa, en ningún caso son afirmaciones absolutas, sino supuestos que hemos de resolver a lo largo del presente trabajo.

Formulación de la hipótesis principal

HPP: El cine aporta imágenes que permiten practicar una pedagogía del paisaje donde, además del desarrollo humano, se potencie la solidaridad, el compromiso con el medio ambiente y la comprensión de los procesos urbano-territoriales.

Para realizar el trabajo de investigación hemos partido de la siguiente premisa: la mirada forma parte del atractivo de cine, y educar en la mirada también es enseñar otras maneras de mirar, sin apartarlas, sin ignorarlas. Pueden ser paisajes para la contemplación, pero otros pueden ser paisajes que responden a miradas ecologistas, a miradas críticas o a miradas de otras culturas con el mismo lenguaje fílmico.

Formulación de las hipótesis secundarias

HP1: El cine puede considerarse una forma de representación social que construye su realidad con medios audiovisuales. Desde la perspectiva del espectador podemos utilizar las imágenes de sus paisajes -los planos generales fundamentalmente-, para encontrar realidades compartidas socialmente. Si elegimos paisajes cinematográficos meditados y contenedores de un significado en el relato, podremos manejar asuntos y problemáticas que analicen esos lugares, alentando la conciencia ciudadana.

HP2: La práctica cinematográfica documental presenta cualidades para convertirse en un primer encuentro con el lenguaje audiovisual en entornos educativos. Su vocación para relatar realidades la señala como una herramienta para debatir sobre asuntos locales de verdadero interés para los discentes. La elección del paisaje como objeto de las cámaras supone una estrategia abierta ante los temas que se traigan al aula.

HP3: El análisis del paisaje favorece la construcción de una conciencia ciudadana, ecológica y crítica. Por ello, aporta la posibilidad de emitir juicios de valor ético-estéticos y construir una escala de valores sobre las problemáticas urbanas y territoriales.

2.3. Objetivos

Objetivo Principal

OBP: El objetivo principal de la investigación es detectar y entender qué situaciones presentan al cine como herramienta para entender y representar el paisaje en entornos educativos.

Objetivos Secundarios

La finalidad de este apartado es fragmentar el objetivo fundamental de la investigación en objetivos secundarios. Estos podrán dar respuesta de manera más aproximada a las múltiples facetas y usos posibles del arte del cinematógrafo. Los objetivos secundarios que se proponen combinan los diversos campos que influyen en la investigación, muestra de lo indispensable que es su coexistencia.

OBS1: Evaluar las posibilidades educativas del cine de ficción y documental como proceso de recepción de paisajes.

OBS2: Detectar temáticas proporcionadas por el paisaje cinematográfico que remitan a la necesidad de una construcción de la mirada y del pensamiento crítico.

OBS3: Indagar en las constantes educativas que relacionan la práctica cinematográfica documental con la lectura del paisaje, valorándola como herramienta didáctica.

OBS4: Evaluar al paisaje como concepto transversal para el fomento de actitudes ciudadanas ante las problemáticas del territorio y la ciudad, y como generador de enfoques -por ejemplo el cinematográfico- que facilitan el análisis crítico de la realidad.

Capítulo 3.

Diseño metodológico: perspectivas para el espectador y el realizador de cine



3.1. Enfoques y justificación de las líneas generales de la acción metodológica

Fundamentos y evolución de la investigación

Como origen del proceso de investigación, la pregunta principal deriva la formulación de preguntas secundarias que reduzcan su complejidad. Pero en el caso del cine se duplica. Las perspectivas del espectador y del realizador frente al paisaje han solicitado acciones metodológicas diferentes según esta dualidad, aunque conectadas. Se considera que las dos posturas deben trabajarse en la educación a través del cine.

La versatilidad del cine dirige la metodología, que divide sus operaciones para realizar una articulación de procedimientos. "Es decir, que el trabajo conjunto con varias técnicas tiene por finalidad alcanzar el objeto de investigación: hacer este objeto de investigación, siempre abstracto a partir de una concepción teórica" (Corbetta, 2007, p.41). Los conceptos culturales y asuntos sociales que se pretenden detectar como vínculos para estrategias de enseñanza-aprendizaje, provienen del arte del cinematógrafo en su conjunto, ya sea desde un lado de la pantalla u otro. Sin el cine no sería posible la pedagogía dinámica y directa con el paisaje que se pretende, donde los marcos públicos favorecen el pensamiento crítico.

En ocasiones, esta finalidad de hacerlo más concreto se busca a partir de la intención de un acercamiento más completo con el uso de múltiples técnicas y métodos, como si cada uno de ellos aportase una porción y una posición del fenómeno estudiado (Corbetta, 2007, p.42).

Este proceso que ensambla conceptos y perspectivas parte de fundamentos que señalan cine como una forma de representación social. El análisis como espectador rige la primera fase de investigación, que será ampliada hacia una serie de entrevistas a agentes especialistas del cine y finalmente realiza un estudio sobre la práctica documental en niveles de Educación Secundaria.

Varios razonamientos de Callejo (2006) apoyan y completan la necesidad de establecer este enfoque metodológico:

1.- La decisión de realizar la serie de entrevistas es consecuencia del proceso de análisis fílmico y la necesidad que ha generado de obtener información profesional. Según la definición de Callejo, se ha realizado una "articulación en la complementación". "Aquí la articulación, entendida como juego en el que el movimiento, o aplicación de una de las aproximaciones tiene en cuenta la posición (resultados) de la otra o las otras aproximaciones" (p.46).

2.- Los talleres de cine realizados participan de la "articulación encadenada" de técnicas. El paso realizado del análisis del paisaje fílmico a la práctica documental responde a las condiciones que define el autor. "Tratarse de un proceso de aproximación al objeto de investigación que requiere de varios pasos, de manera que los resultados de cada uno de estos pasos se constituyen en una especie de punto de partida del siguiente" (p.46).

3.- Esta investigación está programada para la "articulación para la triangulación" o "triangulación de métodos", siguiendo la definición de Callejo para el concepto. "La búsqueda de validez metodológica a partir de un horizonte de obtención de los mismos resultados con la utilización de métodos distintos" (p.47). El séptimo arte es indivisible, no existen espectadores sin realizadores y viceversa. Como tal, es la intención de esta investigación ponerlo en valor como expresión de los paisajes y alentar a no sentirnos exclusivamente público.

El análisis de contenido de las muestras de paisaje fílmico, así como las entrevistas y los talleres de cine son herramientas que han seguido directrices de la investigación cualitativa.

La diferencia entre investigación cuantitativa y cualitativa se encuentra en el diseño estructurado y predefinido, con hipótesis deducidas de la teoría, en el primer caso, frente al plan de trabajo abierto e interactivo de la investigación cualitativa, cuyas modalidades de desarrollo surgen en el torso de la propia investigación (Corbetta, 2007, p.62).

Definir un objeto de la investigación multidisciplinar obliga a trabajar con multitud de factores propios de cada campo, luego se procurarán acciones metodológicas que sumerjan a la investigación en procesos donde se manifiesten sus intersecciones.

Herramientas del programa metodológico

Según la terminología utilizada por Corbetta (2007), y en virtud de las disciplinas que participan en la investigación, se advierte la necesidad de aplicar un planteamiento de carácter cualitativo para alcanzar los objetivos propuestos. La principal razón de esta elección es la condición de estar trabajando en el ámbito educativo y mediante grupos sociales que se desenvuelven en actividades de índole visual. La información recabada provendrá en función de tres técnicas distintas:

A.- Análisis del paisaje cinematográfico

La selección de películas se rige por la búsqueda de planos generales donde el paisaje refleja situaciones urbanas o territoriales relacionadas con las formas de habitar del ser humano. Este proceso de análisis se prolongará durante toda la investigación, con el objetivo de maximizar la fiabilidad de las conclusiones y las variedades temáticas que pudieran surgir. La muestra final se compone de:

- 11 películas de ficción
- 3 películas de no ficción
- 7 películas documentales

En el caso del análisis fílmico, los indicadores serán de carácter cualitativo, donde el papel del paisaje no está exento de interpretaciones según el contexto sociocultural del espectador de cine. "La interpretación del film por el espectador será a través de su conocimiento previo. La significación no es absoluta" (Gutiérrez San Miguel, 2006, p.11). El análisis de películas proporciona una selección de fragmentos que está condicionada por la intención de encontrar paisajes que faciliten visualmente el establecimiento de un debate ético, luego busca una postura implicada en las problemáticas urbano-territoriales. "En la investigación cuantitativa la actitud del investigador hacia los sujetos estudiados es neutral y distante, mientras que en la investigación cualitativa se caracteriza por la empatía y la identificación" (Corbetta, 2007, p.62). Por lo tanto se ha establecido una investigación cualitativa que actuará por descubrimiento, ya que el objetivo no es documentar información global sobre las películas, sino averiguar cómo el paisaje cinematográfico puede convertirse en un medio didáctico para el pensamiento crítico y el debate.

B.- Entrevistas semiestructuradas a expertos

La selección de cineastas ha seguido criterios de oportunidad, pero se ha buscado un perfil de realizador con un nivel profesional y formativo que pueda responder a las demandas teóricas del cuestionario. Se considera que los enfoques personales respecto al paisaje en el cine pueden ser variados y no son condicionantes en la selección. Por otra parte, la condición interdisciplinar del objeto de investigación hace de estas entrevistas una fuente fundamental en la perspectiva del espectador. La identificación más interesante para caracterizar a los entrevistados la constituye -a priori- la formación educativa desde la que iniciaron sus carreras en el séptimo arte. La muestra final está formada por:

- 1 Cineasta formado en Bellas Artes
- 2 Cineastas formados en Comunicación Audiovisual
- 1 Cineasta formado en arquitectura

Las cuestiones forman una serie igualmente dirigidas a obtener una perspectiva profesional sobre los paisajes que muestra el cine y qué aplicaciones podría tener dentro de la enseñanza. Se tratan de entrevistas semiestructuradas realizadas para buscar puntos de convergencia entre esta investigación y el trabajo de los agentes entrevistados. Se considera que la perspectiva más interesante que estos cineastas pueden aportar es su faceta creativa, pero también participan con opiniones particulares como público. La presencia del plano general en el cine representa una porción de cada obra cinematográfica, por lo que su relación con el resto de la obra presenta matices que responden -como se ha indicado- a la subjetividad de cada espectador y a la emotividad propia que genera el cine.

Gracias a la entrevista podemos describir e interpretar aspectos de la realidad social que no son directamente observables: sentimientos, impresiones, emociones, intenciones o pensamientos, así como acontecimientos que ya acontecieron (Latorre, 2007, p.70).

C.- Investigación-acción educativa

Los criterios de oportunidad también guía la selección de centros educativos donde se desarrollarán los talleres, ante la inexistencia de un protocolo propio de la Universidad de Sevilla para acceder a la investigación en centros de enseñanza obligatoria. Por lo tanto se procurará la presentación formal del taller a los centros que se interesen después una propuesta informal. Los talleres que se han desarrollado son:

- Taller de cine y paisaje en el Centro Social Francisca Oyonarte, en el barrio de Palmete, Sevilla.
- Taller de cine y paisaje en el Instituto de Educación Secundaria Heliche, en el municipio de Olivares, Sevilla.

La sucesión de actividades en el tiempo finaliza con esta herramienta principal en forma de investigación-acción, que analiza el proceso creativo que genera la práctica documental desde el paisaje. El proceso cíclico que compone este método es utilizado para estructurar el taller y analizar su desarrollo, con el fin de implantar sus conclusiones dentro de la investigación. "El concepto responde a una elección ineludible según el debate educativo, que reclama la necesidad de centrarse en los procesos antes que en la elección de contenidos" (Latorre, 2007, p.33). El ciclo es el concepto que se va a repetir para dejar en cada sesión del taller ciertas conclusiones, tanto para el alumno en su proceso creativo como para la investigación. Se recogerá información de manera continuada para que puedan ser valoradas tanto las actuaciones del profesor como las respuestas de los alumnos. Ayudará a ver de qué manera se genera el proceso educativo-creativo, qué aprenderán los alumnos y qué aprenderá el profesor-investigador. Teniendo en cuenta que se habla de contextos educativos, el análisis del proceso se dirigirá fundamentalmente hacia el discente, y en menor atención hacia la obra resultante. Se persigue el desarrollo personal como inspiración fundamental de la realización del taller y no una identificación como artista. En nuestro caso aprendemos arte, pero fundamentalmente lo practicamos para obtener un proceso de descubrimiento, no de facilitación de respuestas. "La ventaja que la investigación-acción proporciona a nuestro estudio es que está preparada para prácticas sin consecuencias estrictamente predecibles y por estar abierta a la creación individual y colectiva" (Elliot, 1990, p.42). El autor apunta también su utilidad para compartir la comprensión de los conceptos éticos y de los dilemas contradictorios de la práctica.

3.1.1. Enfoque metodológico del análisis fílmico

Pérez García y Muñoz Ruiz (2014) contemplan que: "como repiten una y otra vez teóricos e historiadores del cine, no existe un modelo universal, infalible y válido para cualquier obra cinematográfica que se someta al análisis" (p.126). En esa misma dirección, también remarcan las premisas que Jacques Aumont y Michel Marie estipularon en busca de una definición del análisis fílmico en su libro "Análisis del film" (1990):

- a.- No existe un método universal para analizar películas.
- b.- El análisis del film es interminable, porque siempre quedará en diferentes grados de precisión y de extensión.
- c.- Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de elegir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.

Estas consideraciones permiten diseñar una metodología de análisis para adaptarla a los objetivos propuestos. Los cuestionamientos teóricos para el análisis fílmico de esta investigación se cimentan, entre otros, en la consideración del cine como un producto social. Cada pieza cinematográfica es representativa del momento histórico en que es realizada, por lo que servirá para ilustrar algunos fundamentos de la Teoría del Cine aplicados al paisaje fílmico.

Por ello consideramos que el cine necesita ser valorado en su contexto histórico y en función de la comunicación que pretende establecer con las masas, ya que el cine ostenta la expresión del mundo en que vive y de la sociedad que lo produce (Flores Auñón, 1982, p. 23).

Para el análisis de las películas, nos detendremos en diversos aspectos:

- el contexto en que se han rodado
- la aportación a nuestra memoria
- la relación de los personajes con el paisaje que habitan
- la función del paisaje en el relato
- el estilo de cine ante el que nos encontramos

Se considera indispensable estudiar el contexto en que fueron filmadas las obras, ya que de él también se desprenden lecturas que son de gran utilidad para el análisis del paisaje real y de la representación realizada por los autores.

En el interior de todas las obras de ficción se filtra un mundo histórico que ha servido de sustrato o decorado al desarrollo de la acción. Este mundo histórico puede servir para dar un mayor nivel de verdad al mundo que confiere el relato expuesto o puede ser una estrategia para forzar los procesos de identificación del espectador (Gispert, 2009, p.24).

El trabajo de análisis es exploratorio y de enfoque cualitativo, donde los planos generales forman el centro del estudio como parte de las películas. La extracción de algunos planos supone un aislamiento, ya que estos planos nunca se explicarán sin su contexto fílmico y serán completados con otras vías de información sobre los rodajes que no se incluyen en la obra. Por lo tanto se han utilizado esencialmente desde dos tipos de fuentes: la exploración bibliográfica acerca de la producción de la película que se estudia y la observación del paisaje en relación con el relato fílmico. Sobre estos fragmentos de películas se aplicarán los conocimientos teóricos asumidos durante la fase de investigación bibliográfica. De esta manera, se distinguen dos metodologías: una de naturaleza conceptual y otra de carácter procedimental, las cuales guiarán la estructura del trabajo.

Se considerará la película como una totalidad, pero la imagen paisajística será el origen de las reflexiones. Se aislarán cuidadosamente aquellos fotogramas que muestran territorio o ciudad para ver qué posición, intensidad y significado tienen en el film respecto del resto. Hablamos principalmente de planos exteriores: el gran plano general, el plano general, las panorámicas y las vistas aéreas. "Es posible elegir y pensar en fragmentos fílmicos que puedan ser trabajados en clase durante el tiempo de una sesión (que suele ser menor al de la duración de una película)" (Bergala, 2007, p.118). El paisaje se ha considerado como centro protagonista de los fragmentos y es el criterio para la selección de ejemplos donde se presentan condicionantes en la forma de habitar del ser humano. Hablando de cine y escuela, Dussel (2006) aclara la oportunidad que las tecnologías digitales ofrecen para realizar una pedagogía más profunda a través del cine:

Muchas son las voces que claman por la utilización de los medios digitales y usar el cine en la educación mediante fragmentos. Una concepción más clásica del uso de la película completa imperaba al considerar la película como una obra no manipulable, pues perdería su esencia. Como ya hemos dicho, variados autores quieren renovar ese enfoque, ya que no podemos dejar de lado las ventajas de este tipo de reproducción audiovisual para trabajar con el cine de otra manera (p.141).

¿Es una sesión suficiente para analizar un fragmento filmico con objetivos pedagógicos? Un fragmento es posible, una película completa no. El cine -como espectáculo, acto de ensoñación o pacto ficcional- suma una serie de aspectos que lo hacen único en su funcionamiento. La accesibilidad al conocimiento a través del cine dependerá de su concepción como arte y artificio. Estas directrices pueden aplicarse fácilmente al paisaje mediante el estudio del contexto filmico, las condiciones de rodaje y el momento de producción del film. Entre ellos serán significativos algunos conocimientos previos del analista y de los destinatarios de la acción docente. Principalmente son el contexto histórico de la producción, el lugar o el momento histórico representado. "El espectador es el que dota a las imágenes de particularismo y de significación, si bien es cierto que a partir de una manipulación previa a la creación, las imágenes ya conllevan de forma implícita ciertos significados e intencionalidades" (Gutiérrez San Miguel, 2006, p.11).

El espacio filmico decide lo que enseña y, expresado de otra forma, también elige lo que no enseña del paisaje real. En el caso de los lugares podremos preguntar sobre el encuadre, la perspectiva, el giro de cámara o la situación de los personajes en la escena. Siempre existirá otra forma de hacerlo o perspectivas que no se contemplan y deberían haberse considerado.

El análisis del film es un proceso con dos estadios fundamentales y diferenciados, la descripción y la interpretación. Podemos hablar de una deconstrucción que describe la película y una reconstrucción en base a una interpretación (Dussel, 2006, p.153).

Esta dualidad en el proceso analítico de películas abre posibilidades para la incursión de las pedagogías críticas, ya sea en las formas utilizadas para representar el paisaje o en el propio contenido del paisaje fílmico. En el primer caso, el análisis de películas busca características comunes en los paisajes de las películas para establecer ciertas consideraciones generales sobre sus

representaciones, tratando los límites entre la realidad y la ficción en el cine. En cuanto al segundo caso, la investigación deriva su análisis hacia la obtención de temáticas comunes en las películas sobre las que es necesario aplicar el pensamiento crítico para dar respuesta a sus problemas. El paisaje concurre con el cine, participando de una asimilación fundamentada en la experiencia:

Lo cierto es que, como objeto de conocimiento, el paisaje se ve sometido a las características de todo proceso cognitivo de aprehensión, y en él tienen un papel relevante las preconcepciones, los componentes afectivos y subjetivos del sujeto cognoscente, las atribuciones valorativas que se le otorgan (Liceras, 2003, p.72).

Por lo tanto, la individualidad es el factor mediante el que se comprenden las narrativas audiovisuales para formar un juicio o una opinión por parte del espectador, de la misma manera que el paisaje se interpreta según la decodificación subjetiva de cada mirada. Por ejemplo, se entiende que si trabajamos en contextos donde la multiculturalidad es un componente marcado, debemos entender que un mismo film puede obtener distintos significados para estudiantes de diferentes culturas, latitudes o longitudes, sea cual sea el paisaje o la pieza que se estudia.

Esta investigación pretende estar abierta para ser de utilidad a las ciencias humanas y sociales. Como ya se ha comentado, son variadas las disciplinas que trabajan con el paisaje: arte, geografía, etnología, arquitectura, filosofía...etc. Cada una de ellas lo hace con enfoques, finalidades y problemática propias.

Así, la visión positivista de las ciencias naturales se enfrenta a la interpretación subjetiva de la creación artística, mientras que una posición intermedia la ocuparían las ciencias humanas y también ciertas ramas de la geografía que, desde los años sesenta del pasado siglo XX, aceptan algunos grados de subjetivismo como variables de trabajo (Maderuelo, 2006, p.9).

Esta perspectiva indica que la reflexión a través del paisaje convierte a cualquier estrategia didáctica en algo relativo e intrínseco al alumno. El visionado y análisis de una película puede proporcionar situaciones privilegiadas para la realización de actividades de participación plural donde se analiza, debata y critique la realidad del paisaje desde distintas perspectivas; ya sea desde una sola materia o de manera interdisciplinar.

3.1.2. Enfoque metodológico de las entrevistas

Las entrevistas a agentes especialistas del cine están destinadas a definir el papel del paisaje y las localizaciones fílmicas en las películas de ficción y documental. Se persigue una mejor comprensión de la muestra del paisaje en el cine para establecer estrategias educativas a través de las obras que han firmado los entrevistados en particular, y obras universales del cine. También se indaga en el concepto de educación artística y cinematográfica que manejan nuestros entrevistados, además de exponer sus experiencias docentes y la función que cumplía el paisaje en ellas.

Previamente a la entrevista se realizará una definición del perfil de paisaje buscado, marcando que se sitúa más allá de la contemplación o la contextualización de la escena, y que pretende reflejar valores o condiciones -condicionantes desde el sentido crítico- de corte sociocultural en los lugares donde se ruedan las escenas, ya sea territorio o ciudad. Destacamos dos de las ventajas que ofrece la entrevista según Viedma (2005, p.11):

- Capacidad para producir información con características muy diferentes, susceptible de ser analizada desde distintas perspectivas de análisis.
- Capacidad de acceder a situaciones sociales difícilmente observables con otras prácticas de investigación como la observación participante o las prácticas grupales (espacios privados o semiprivados).

La entrevista cualitativa semiestructurada es el modelo elegido para obtener opiniones profesionales sobre las posibilidades educativas del encuentro entre cine y paisaje.

La entrevista abierta es una entrevista semiestructurada, en la que el investigador cuestiona al entrevistado utilizando un guión de conducción que le sirve de ayuda. El guión es sólo un apoyo y el entrevistador también puede plantear o abrir nuevas temas de interés al hilo de la entrevista (Viedma, 2005, p.12).

La condición interdisciplinar de esta investigación, sitúa a la entrevista como una herramienta fundamental, ya que no puede encontrar mejor fuente que la palabra de los propios cineastas ante los aspectos específicos y particulares del séptimo arte que se están tratando.

Por tanto, cualquier diseño de investigación que pretenda conocer en profundidad el modo en que los sujetos interpretan la realidad en la que viven debe considerar la utilización de esta práctica. Si, además, lo que se plantea en la investigación es la búsqueda de un discurso social que circula poco o es desconocido el uso de la entrevista abierta se hace imprescindible (Viedma, 2005, p.12).

La oportunidad de hablar del paisaje fílmico con agentes profesionales del cine abre una importante vía para conocer en profundidad qué tipo de decisiones seleccionan las localizaciones fílmicas. Se trata de obtener información sobre el modo en que los cineastas conciben, interpretan y construyen el mundo como realizadores, y como espectadores de cine. Además de dialogar en torno a las dos perspectivas, algunas preguntas van dirigidas desde la perspectiva educativa. Esto puede posicionar al entrevistador como agente social que está conducido por ciertas pautas y que persigue frutos en este sentido. Asimismo, la relación entre entrevistador y entrevistado produce un fenómeno denominado reflexividad que afecta al proceso comunicativo y puede tener como resultado el cambio en las respuestas del entrevistado para conseguir la aceptación del entrevistador (Viedma, 2005, p.6). Debido al carácter educativo de la investigación y a la confluencia de cine y paisaje bajo requerimientos socioculturales, se considera que el efecto de reflexividad estará presente de forma inherente y así se manifiesta en la formulación de las preguntas.

Esta situación se hace más visible cuando las preguntas incluyen valores socialmente compartidos y el entrevistado responde de acuerdo a esa norma (deseabilidad social) o cuando el entrevistado considera que debería tener un conocimiento y, por tanto, una opinión formada de lo que se le pregunta y responde al azar para no mostrar su desconocimiento (Corbetta, 2007, p.347).

El análisis de las entrevistas

El proceso de análisis servirá para convertir las conversaciones generadas por las entrevistas en un solo documento que disponga los comentarios realizados de manera agrupada según las cuestiones que responden. La transcripción de la información - tomada por una grabadora digital- es el material básico para proceder al análisis. Se

excluirán de forma moderada aquellas divagaciones e intervalos que no responden a la pregunta efectuada o no son de interés para la investigación. Como consecuencia de la reflexividad inherente a las entrevistas que se proponen, se prestará atención ante signos donde se muestre este efecto.

Una vez señalados diferentes fragmentos del texto que pueden ser relevantes para la investigación, éstos deben ser evaluados a la luz de la posible influencia que haya tenido en ellos la propia situación de entrevista (Viedma, 2005, p.22).

Contenido y naturaleza de las preguntas

El guión de la entrevista está compuesto por cinco preguntas, planteadas para reflexionar sobre ejemplos de paisaje fílmico en general y sus trabajos profesionales en particular. El contenido y naturaleza de las preguntas se detallan en el apartado de desarrollo de las entrevistas, donde contextualizan a las respuestas realizadas.

Las cuestiones comienzan estudiando las condiciones de elección de localizaciones de rodaje, así como las relaciones del director y el director de fotografía. Se indaga en las claves a la hora de representar los lugares y qué decisiones toman una posibilidad contra otras opciones.

La tercera y cuarta pregunta se interesan por los asuntos sociales y culturales que se incluyen en la realidad mostrada en el cine y su fidelidad. Últimamente se aprecia una especial preocupación por el entorno tanto en películas como en series de televisión. Parece que la contextualización de los relatos fílmicos y el uso de planos generales ganan importancia. Parece que los medios técnicos -como drones y grúas- lo facilitan. Por ello se pregunta si estas circunstancias suponen un tributo contemplativo hacia el planeta o hay alguna intención añadida.

La parte final de la entrevista pregunta por las experiencias educativas vinculadas al cine donde hayan participado estos realizadores. Concretamente se incide en el manejo de las tecnologías digitales audiovisuales como herramienta didáctica para el conocimiento y la reflexión crítica sobre la realidad, así como el papel del paisaje en estas actividades.

3.1.3. Enfoque metodológico del taller

La última herramienta metodológica es una investigación-acción que se presenta como un taller de cine, centrada fundamentalmente en el proceso creativo que surge del análisis del paisaje y que generará el relato fílmico. Está destinado a estudiantes de niveles de Secundaria, donde se manejará una práctica documental pensada con preocupación por el arte cinematográfico, por la técnica y por los contenidos socioculturales que surgieran de dicha acción. Está centrada en los aspectos creativos que resultan del proceso, las constantes conceptuales derivadas y la obtención de conocimiento mediante la interpretación cinematográfica del paisaje y sus protagonistas. Latorre (2007) define la investigación-acción educativa como una metodología para la mejora de la práctica educativa. "Una forma de indagación realizada por el profesorado para mejorar sus acciones docentes o profesionales y que permite revisar tal práctica a la luz de evidencias obtenidas de los datos y de juicios críticos de otras personas" (p.5).

La constitución de esta práctica audiovisual como una experiencia iniciática es considerada en la metodología de la investigación-acción. Trata de promover el conocimiento del lenguaje audiovisual mientras provoca una expresión personal desde el documental hacia un tema concreto. Centrar la mirada en el paisaje permite acercarnos al espacio común y enfocar procesos creativos para emitir un discurso visual, donde se pueden incluir una gran variedad de asuntos de índole pública. Partiendo del cine documental y su vocación para relatar esas realidades y acontecimientos, el paisaje será el objetivo de la cámara y el motor a través del cual surgirá la estructura narrativa del relato documental. Como indica Pérez Gómez (1994, p.12) en la introducción de la obra de Elliott *La investigación acción en educación*:

De poco sirve evaluar la práctica educativa exclusivamente por los resultados observables a corto plazo, dado que en cada individuo pueden estar significando realidades bien diferentes, al ocultar o no evidenciar los procesos más subterráneos que están formando los modos de pensar, sentir, y actuar.

El empuje y la motivación que supone realizar una obra visual ofrecen variar la manera en que miramos normalmente para construir nuevo conocimiento y nuevas visiones del mundo. El transcurso del taller será la oportunidad de trabajar la capacidad de emitir

información de manera audiovisual, pero para ello debe trabajarse la comunicación interna en el aula. El diálogo es fundamental para la consecución de los objetivos: en la investigación para encontrar algunas constantes educativas y en el taller de cine para conseguir un trabajo en equipo formador y complementado, de manera que la obra sea representativa de esa realidad social.

Esta forma de trabajo, que puede implicar a la comunidad de forma activa, tiene correspondencias con otra definición particular de Elliott (1984) de la investigación-acción. "Ante todo, se la considera un instrumento que genera cambio social y conocimiento educativo sobre la realidad social y/o educativa, proporcionando autonomía a quien la realiza" (p.21). La dinámica del taller está diseñada para aportar ideas individualmente en el primer paso del proceso y tomar decisiones grupales en adelante, discutiendo continuamente la construcción del guión. Por ello el debate y el intercambio de opiniones entre los creadores serán los momentos objeto de análisis, donde tendrá lugar la construcción de ideas colectivas y donde se observará el desarrollo de las temáticas. La intención fundamental del uso de la investigación-acción es convertir esas temáticas en constantes educativas para el trabajo con cine y paisaje desde las perspectivas que concurren en esta investigación. Oliveira (2010, p.9) recoge las investigaciones realizadas por Park (1991) que afirman que "el aspecto fundamental de la investigación-acción y otros modelos investigativos es el diálogo, una vez que es mediante este que las personas pueden intercambiar no solamente informaciones, sino también sentimientos y valores".

Cada participante defenderá individualmente su visión del paisaje, para proceder luego a encontrar elementos comunes con las otras propuestas, relaciones o contraposiciones. La obra final se elabora como un solo cortometraje documental, de manera que el proceso de decisiones decide la forma que va a obtener la obra colectiva. Por lo tanto el proceso será participativo y centrado en el debate de las propuestas de lugares aportados, así como su valor o lugar en las escalas que se manejan. La situación de seguridad en lo que cada discente tiene establecido y la disposición de una variedad de opiniones es donde se puede disponer de holgura para el desarrollo del pensamiento crítico. La visión de cada discente puede asimilar otras distintas sin perder su postura propia.

Técnicas de obtención de información

El ciclo de la investigación-acción se configura en torno a cuatro fases: planificación, acción, observación y reflexión. El momento de la observación, la recogida y análisis de los datos de una manera sistemática y rigurosa, es lo que otorga el rango de investigación (Elliott, 1984, p.21)

Este esquema se adapta para cada fase del taller de cine, poniendo atención en los cambios que se producen entre los ciclos de cada sesión. El taller documental recoge toda una serie de acciones educativas que dará como resultado un cortometraje, pero que se entiende como una investigación donde la información recabada produce un nuevo aprendizaje del lugar y hace evolucionar el proceso.

Las técnicas utilizadas para tomar información relevante en base a los objetivos de la investigación buscarán evidencias en dos direcciones: los beneficios en el desarrollo humano de la práctica documental mediante el paisaje y los conceptos educativos que surgen de manera imprevista durante la acción creativa. Según estas intenciones, se considera a la observación participante como el principal modo de obtener información. Estará íntimamente ligada con los datos que provienen del desarrollo y selección de planos para el cortometraje como fotografías y videos realizados, así como las reflexiones que las acompañan como base del guión documental.

Por lo tanto la planificación, acción, observación y reflexión propias del proceso de investigación-acción secuencian la serie del taller, de manera que las conclusiones de cada sesión afectarán en la siguiente. A diferencia del trabajo en ficción, con un guión más o menos cerrado, el acto creativo del documental se produce principalmente por descubrimiento en el paisaje. Las tomas obtenidas durante el rodaje no definen un texto hasta que no es ejecutado y posteriormente ordenado en la edición. Esas tomas se planifican de manera progresiva según lo requiera el ritmo de la generación de ideas, ya que no es ningún esfuerzo ir y volver a una localización por su cercanía. Esta es una gran ventaja con la que cuenta el taller, para ver cómo van evolucionando los significados de los paisajes a lo largo del taller, hasta obtener su lugar en el montaje. Como indica Elliott (1984), la observación participante implica la combinación de una serie de técnicas de obtención y análisis de datos entre las que se incluyen la observación y la participación directa. Como indica Elliott (1984, p.57): "La observación participante es apropiada para

el estudio de fenómenos que exigen que el investigador se implique y participe para obtener una comprensión del fenómeno en profundidad, como es el caso de los docentes investigadores".

Es propósito del taller que el alumno desarrolle capacidades para pensar el cine, no solo contemplarlo, por lo que se utilizarán estrategias iniciáticas como combinar elementos o conceptos conocidos para asociarlos de formas distintas. Aprender mientras se hace y deshace. Esta forma de ejecutar el cine documental proviene de nuevos enfoques que permiten cierto juego con la ficción; no reconocen una línea clara entre los términos ficción y documental; y constituyen su guión bebiendo de todo aquello interesante que la realidad ofrece. "Partir desde la primera idea de la película hasta el final sin un guión, ya que se parte de un diálogo con la realidad, se va haciendo mientras se va avanzando" (Álvarez Lamata en Tolentino, 2011). Esta investigación propone que este diálogo se realice en el aula para despertar el pensamiento crítico y analítico, funcionando a la vez como motor creativo y valorativo de un entorno acotado a unidades como el barrio o el pueblo.

Los profesores, tutores o coordinadores de los grupos de estudiantes serán otro punto de vista participativo en el proceso, suponiendo un valor importante para la investigación al conocer mejor el contexto de los alumnos y sus conocimientos previos. Elliott (1984, p.50) indica tres aportaciones de interés para estas colaboraciones:

- Registrar momentos significativos del cambio en la práctica.
- Posibilitarle mostrar los cambios generados en su manera de ver las cosas.
- Proporcionar evidencias de los cambios producidos en su formación y su práctica.

De nuevo en palabras de Elliott (1984), una situación de enseñanza en la que tres puntos de vista distintos -que corresponden al profesor, a los alumnos y a un observador participante- se implican, el proceso se convierte en una triangulación. "La triangulación no solo promueve el dialogo entre un investigador externo y un profesor investigador, sino que puede impulsar también la discusión trilateral y desarrollar el potencial de investigación que detentan los alumnos" (p.151). Se entiende que el campo de la cinematografía es apto para generar este tipo de conversaciones y debates, así como para facilitar pruebas materiales que reflejen el desarrollo del aprendizaje.

Para la obtención de información de los acontecimientos en cada sesión se consideran tres tipos de registros:

- Los realizados en el aula, que se obtendrán mediante una videocámara para tomar lo que las personas dicen o hacen, de manera que complemente fielmente las notas de campo.
- Las redacciones de los alumnos, que responden a la elección del paisaje y sirven de base para las ideas del guión.
- Las fotografías y videos que aportan los alumnos, que son causa o consecuencia de los conceptos que se trabajan en el aula.

Todos estos registros son reunidos y archivados después de cada sesión para comenzar el diseño pormenorizado de la siguiente. Las sesiones están organizadas por un documento similar a las unidades didácticas propias de Educación Secundaria, diseñado como un proceso no contextualizado y que es adaptado para cada centro educativo y cada paisaje en que se sitúa.

Se ha tratado de constituir una investigación que responde a la libertad e improvisación propias de la creación artística, pero que obtiene información periódicamente por constituir un proceso que se autoalimenta de lo construido previamente. Se pretende encontrar fenómenos educativos dentro de los contextos físicos y su paisaje de manera continuada, por lo tanto se utilizan las notas de campo para anotar principales marcas de cambio y asociarlas al metraje de la cámara de video. La principal razón para utilizar una cámara de video ha sido que puede registrar el sonido de los comentarios en el aula y la imagen que se proyecta en ese momento en las paredes del aula. Como registro es muy completo, pero una herramienta lenta sin las notas de campo de cada sesión. El camino que se explora desde la conexión con el centro, las reuniones con la dirección, el desarrollo del taller y el visionado final persigue una línea por la transformación social.

En el proceso de la investigación-acción todas las personas relacionadas están en constante formación: por medio de la reflexión sobre la acción, por medio de las relaciones sociales en que se involucran, de las estrategias metodológicas de las que echan mano para abordar objetivos comunes (Oliveira, 2010, p.3).

Además de la naturaleza transformadora innata en la investigación-acción, en el taller se ha perseverado en el contacto entre los alumnos y los espacios exteriores al centro, de manera que se relacionen de una manera nueva con su entorno. La particularidad está en que en esa acción eligen su propia intimidad dentro del espacio público. La dinámica en el aula intentará crear grupo desde el primer día, facilitando la conversación y la exposición de opiniones entre discentes y docentes. No solo será importante el trabajo en grupo en la realización de los documentales, sino una comunicación fluida entre los alumnos según el reparto de funciones dentro del proceso.

3.2. Fases, estrategias y prácticas de investigación en correspondencia con objetivos, hipótesis y preguntas

El camino recorrido durante la investigación se establece en fases diferenciadas por su función y forma, pero que están solapadas en el tiempo. Los calendarios y fechas de aceptación de propuestas de entrevistas y talleres han marcado la pauta de los análisis y conclusiones. Por ello se puede tomar como un camino directo desde la primera fase a la última, pero otros elementos de la investigación se alternan temporalmente como influencia teórica. La tabla-resumen que se muestra a continuación recoge las preguntas, hipótesis y objetivos de la investigación para ser relacionados en adelante en correspondencia con las 3 estrategias fundamentales de la investigación.

Preguntas	Hipótesis	Objetivos
PP: ¿Pueden las obras cinematográficas facilitar el análisis del paisaje para el desarrollo educativo de una actitud crítica, participativa y comprometida con la ciudadanía?	HPP: El cine aporta imágenes que permiten practicar una pedagogía del paisaje donde, además del desarrollo humano, se potencie la solidaridad, el compromiso con el medio ambiente y la comprensión de los procesos urbano-territoriales.	OBP: El objetivo principal de la investigación es detectar y entender qué situaciones presentan al cine como herramienta para entender y representar el paisaje en entornos educativos.
PS1: ¿Qué conceptos culturales y asuntos sociales relacionan a cine y paisaje al aplicar una estrategia educativa conjunta que utilice ambos campos? PS2: ¿Puede una acción conjunta de cine y paisaje fortalecer el pensamiento crítico al componer un marco público donde educación, imagen y ética se relacionan? PS3: ¿Puede la práctica documental facilitar al alumno la capacidad de comunicación de opiniones, ideas y emociones inspiradas en el paisaje?	HP1: El cine puede considerarse una forma de representación social que construye su realidad con medios audiovisuales. Desde la perspectiva del espectador podemos utilizar las imágenes de sus paisajes -los planos generales fundamentalmente-, para encontrar realidades compartidas socialmente. Si elegimos paisajes cinematográficos meditados y contenedores de un significado en el relato, podremos manejar problemáticas que analicen esos lugares, alentando la conciencia ciudadana. HP2: La práctica cinematográfica documental presenta cualidades para convertirse en un primer encuentro con el lenguaje audiovisual en entornos educativos. Su vocación para relatar realidades la señala como una herramienta para debatir sobre asuntos locales de verdadero interés para los discentes. La elección del paisaje como objeto de las cámaras supone una estrategia abierta ante los temas que se traigan al aula. HP3: El análisis del paisaje favorece la construcción de una conciencia ciudadana, ecológica y crítica. Por ello, aporta la posibilidad de emitir juicios de valor ético-estéticos y construir una escala de valores sobre las problemáticas urbanas y territoriales.	OBS1: Evaluar las posibilidades educativas del cine de ficción y documental como proceso de recepción de paisajes. OBS2: Detectar temáticas proporcionadas por el paisaje cinematográfico que remitan a la necesidad de una construcción de la mirada y del pensamiento crítico. OBS3: Indagar en las constantes educativas que relacionan la práctica cinematográfica documental con la lectura del paisaje, valorándola como herramienta didáctica. OBS4: Evaluar al paisaje como concepto transversal para el fomento de actitudes ciudadanas ante las problemáticas del territorio y la ciudad, y como generador de enfoques -por ejemplo el cinematográfico- que facilitan el análisis crítico de la realidad.

Esta tabla reduce estos fundamentos de la investigación a sus siglas, añadiendo las prácticas metodológicas.

Herramienta metodológica	Preguntas	Hipótesis	Objetivos
- Análisis del paisaje cinematográfico - Entrevista a expertos - Investigación-acción educativa	PS1	HP1	OBS1
	PS2	HP2	OBS2
	PS3	HP3	OBS3
			OBS4

Para examinar sus relaciones se resaltará -en cuadros independientes para cada herramienta- la participación y concordancia de las fases de la investigación, sus estrategias y prácticas en relación con preguntas, hipótesis y objetivos.

Fase 1. Elaboración del marco teórico

El análisis de fuentes primarias marca las primeras conceptualizaciones sobre la trascendencia educativa del cine y del paisaje. Esta documentación establece los principios en que se basa la investigación. El marco teórico facilita las características, cualidades y exigencias que se pueden solicitar actualmente a los conceptos de cine y paisaje. También concreta la elaboración de criterios de análisis fílmico, los procedimientos de la investigación-acción y estructura el trabajo de técnicas cualitativas como la entrevista.

Fase 2. Análisis fílmico

El análisis fílmico se establece para encontrar fragmentos de película donde los planos generales muestran paisajes con relevancia en el relato personal, social o cultural de las obras cinematográficas. La Pedagogía Crítica será el filtro para observar muestras de realidad que son problemáticas en las representaciones del paisaje en ficciones y documentales.

La PS1 reclama un estudio panorámico del cine que realice una mirada reflexiva que preste su atención a los planos generales exteriores y su relación con el fragmento. La HP1

propone la unión del cine y paisaje para encontrar representaciones sociales compartidas en el espacio público. Con la HP3, filtramos estas características con aquellos paisajes que invitan a construir una escala de valores sobre las problemáticas urbanas y territoriales, serán valiosos marcos cinematográficos para trabajar una conciencia ciudadana, ecológica y crítica.

Herramienta metodológica	Preguntas	Hipótesis	Objetivos
- Análisis del paisaje cinematográfico	PS1	HP1	OBS1
- Entrevista a expertos	PS2	HP2	OBS2
- Investigación-acción educativa	PS3	HP3	OBS3
			OBS4

La PS2 continúa el hilo de la mirada crítica de la HP3 en la búsqueda de actividades que desarrollen el pensamiento crítico desde la recepción de películas, que el docente analizará previamente. La HP1 facilita la posibilidad de establecer debates para analizar los lugares que aparecen en las películas como muestra de realidad.

Las posibilidades educativas del paisaje fílmico forman parte del OBS1, indagando en la recepción de los paisajes en general. El OBS2 es detectar temáticas que invitan al análisis crítico. El trabajo de análisis fílmico que se practica en esta investigación busca signos de cualquiera de estos aspectos durante el visionado de las películas y de manera simultánea. Indagar en el valor que se puede atribuir al paisaje que aparece en las películas forma parte del OBS3, lo que puede dar valor al patrimonio por partida doble a cine y paisaje, o generar controversias que llaman a un debate ético.

Solo la PS3 queda fuera de las intenciones del análisis de las películas, ya que está formulada para la práctica documental.

Fase 3. Entrevistas en profundidad a expertos vinculados al cine.

La realización de entrevistas en profundidad a especialistas del cine colabora proporcionando datos cualitativos sobre cómo la realidad incurre positivamente en las películas desde un enfoque educativo.

Para la PS1, las entrevistas son apoyadas de nuevo por las HP 1 y 3, donde cine y paisaje se consideran como forma de representación social y marco desde el que construir una conciencia ciudadana, respectivamente. La HP2 participa de esta herramienta metodológica ya que va a indagar en las experiencias fílmicas docentes de los entrevistados y su opinión sobre la práctica del cine en las aulas. De estas correspondencias podremos comprobar cuáles son los asuntos y conceptos que han manejado en dichas prácticas y qué ventajas educativas se pueden encontrar.

Herramienta metodológica	Preguntas	Hipótesis	Objetivos
- Análisis del paisaje cinematográfico - Entrevista a expertos - Investigación-acción educativa	PS1	HP1	OBS1
	PS2	HP2	OBS2
	PS3	HP3	OBS3
			OBS4

LA PS2 enmarca al pensamiento crítico como protagonista en la acción conjunta con cine y paisaje, donde las HP 1 y 3 vuelven a situarlos como objetos para un análisis donde imagen y ética se relacionan. La HP2 consolida a la práctica documental como primer contacto práctico con el mundo audiovisual y como discurso favorable para una actitud crítica.

La promoción de las entrevistas se relaciona directamente con el OBS1, ofreciendo la perspectiva profesional hacia los paisajes en sus obras y cómo reciben las de otros artistas. De esta manera, pueden descubrir las visiones de los realizadores cinematográficos, complementando las perspectivas definidas mediante el análisis fílmico. Las entrevistas pueden facilitar mayor información sobre los paisajes fílmicos en relación con el OBS4, pero se considera que, en general, no es la especialidad de los entrevistados. El OBS4 se deduce de las respuestas efectuadas, ya que no está formulado explícitamente en las preguntas. La condición transversal del paisaje se valorará desde los análisis que se obtienen durante la investigación. Se trata de una evaluación que se prolonga durante toda la investigación.

Fase 4. Realización de la investigación-acción educativa: el taller de cine

Esta estrategia metodológica es realizada para mejorar el sistema educativo y social. No se dispone de criterios concretos que delimiten las orientaciones metodológicas, pero la intención es acercarse a la realidad vinculando el cambio y el conocimiento. Es descrita como un proceso por pasos: planificación, acción, observación y reflexión. Este proceso cíclico es aplicado para cada sesión, cuyo desarrollo y resultados influyen en la planificación de la siguiente sesión del proceso creativo.

Todas las preguntas de la investigación se interesan ahora por la faceta práctica del cine y el análisis de los paisajes locales donde se desarrolla el taller. La PS1 indaga en las constantes que relacionan las dos actividades, brindando la oportunidad de realizar una representación social a través de la mirada, según la HP1, y emitir juicios de valor ético-estéticos, según la HP3. La HP2 condiciona a esta práctica como experiencia iniciática y la presenta como generadora de debate sobre asuntos locales en relación con la ciudad y el territorio. Teniendo en cuenta todas las hipótesis, el OBS3 surge del entendimiento del taller como un espacio de libertad creativa para los discentes, de donde obtendremos las constantes educativas que se derivan de las aportaciones realizadas diariamente. El OBS4 tiene gran peso en la investigación-acción y reúne relaciones con todas las hipótesis.

Herramienta metodológica	Preguntas	Hipótesis	Objetivos
<ul style="list-style-type: none"> - Análisis del paisaje cinematográfico - Entrevista a expertos - Investigación-acción educativa 	PS1	HP1	OBS1
	PS2	HP2	OBS2
	PS3	HP3	OBS3
			OBS4

La PS2 aprovecha el marco público que componen cine y paisaje al aplicar las HP1, 2 y 3. Pretende indagar cómo pueden paisaje y documental invitar a realizar una reflexión crítica, considerándolas dignas de un debate en el aula y de su tratamiento audiovisual para explicar la situación. En este caso el paisaje local es la muestra de realidad que será objetivo de análisis. De los conceptos proporcionados por el OBS3 se pueden obtener algunas de las constantes, cuya aparición en el proceso puede ser directa o indirecta, es decir: no inducida o inducida por el desarrollo de las sesiones. El papel del paisaje en este proceso es especialmente relevante para el OBS4.

Todas las hipótesis vuelven a enmarcar la práctica documental para que la PS3 encuentre respuesta a través del taller de cine. Precisamente el desarrollo fluido de ideas, opiniones y sentimientos de los discentes hacia el paisaje o su representación fílmica será necesario para la consecución del OBS3 y OBS4.

Fase 4. Análisis de datos y conclusión

Tras obtener las conclusiones propias de cada fase metodológica, se establecerán conexiones entre ellas y se pondrán en relación mediante una matriz de correspondencias. Tras la revisión de relaciones entre las distintas herramientas metodológicas, se redactará el informe final y los anexos.

3.3. Métodos de recolección de información y análisis

Las técnicas de recogida de información y análisis son variadas. Se han utilizado según las fases de investigación y responden al siguiente esquema:

A.- Análisis del paisaje cinematográfico

El análisis visual de obras cinematográficas en DVD es la base del estudio, además de fuentes de información sobre la producción y el rodaje. A continuación se seleccionan los fragmentos y los fotogramas que sean significativos para los objetivos de la investigación, que quedan registrados y archivados digitalmente. Finalmente se agrupan las piezas seleccionadas de las que se desprenden las mismas materias sobre territorio o ciudad y se reúnen por temáticas.

B.- Entrevistas semiestructuradas a expertos

Para registrar el contenido las entrevistas se han empleado el guión de las preguntas y una grabadora digital de audio, dos cafés con leche y mucho cine en pocas palabras. El análisis se ha realizado individualmente para cada pregunta formulada, para realizar una comparativa de las respuestas ofrecidas.

C.- Investigación-acción educativa

Las técnicas para acercarnos a las situaciones del taller de cine siguen las coordenadas visuales de los objetivos del estudio y la situación concreta de la población a estudiar. Destaca el uso de una cámara de video durante las sesiones. Tras superar la imposibilidad de capturar imágenes de menores sin los permisos necesarios, se obtiene un registro de sus reacciones ante las imágenes y un archivo de sonido con sus opiniones. El ciclo de la investigación-acción marca los distintos métodos utilizados:

C.1. Planificación

-Entrevista inicial con los agentes educativos del centro

- Un encuentro con la dirección y coordinación del centro que inscriba el taller dentro del programa de centro y lo contextualice para el grupo a quien va a ser impartido y el lugar donde se imparta.

-Obtención de fotografías del lugar

- Servirán como material didáctico en el taller, además de suponer una primera impresión del lugar.

-Análisis de documentos

- Inicialmente, diarios locales que reflejen noticias del lugar, pero también documentación urbanística y cartográfica.
- Durante el desarrollo será fundamental el material aportado en cada sesión y un análisis correspondiente que determine el enfoque a utilizar para la siguiente fase.

C.2. Acción

-Notas de campo

- Un diario del investigador permite registrar anécdotas en torno al proceso de enseñanza-aprendizaje. Se utilizarán para obtener las primeras opiniones de los discentes y su posible evolución, buscando evidencias de cambio en los sujetos de la investigación.

-Grupos de discusión

- Será una herramienta fundamental para analizar la toma de decisiones del proceso artístico y qué la caracteriza, al encontrarnos ante una creación colectiva.

-Medios audiovisuales: grabación de video y audio

· Se pretende recoger todo el taller bajo material audiovisual. La intención es, además de captar información sobre todo lo tratado en el aula, tener la posibilidad de crear un documento visual que explique el proceso de manera comprimida.

C.3. Observación Participante

Como afirma Latorre (2007, p.68): "Utilizar la observación participante resulta más apropiado cuando los objetivos de la investigación pretenden describir situaciones sociales, generar conocimiento, mejorar o transformar la realidad social". En nuestro caso el proceso artístico será de creación libre dentro de los términos que se quieren tratar, pero con apoyo y dirección del investigador, que velará por los objetivos del taller y la obtención de información que éste nos procure para el estudio.

C.4. Reflexión

Se tratará de hacer un informe analítico con los resultados de cada sesión para la siguiente, así como para cada taller. Más tarde servirá para hacer un estudio comparativo. Con los resultados de cada taller podremos comprobar generalidades y particularidades de cada caso, para llegar a unas primeras conclusiones comunes.

Capítulo 4.

Marco teórico



4.1. Educación artística para una formación integral

Nos encontramos en momentos de cambio continuo, situación donde los modelos educativos deben ir adaptándose para no quedar obsoletos ante el ritmo que este nuevo siglo impone. La educación mediática contribuye de forma importante a satisfacer la necesidad de aprender a lo largo de toda la vida, desde una permanente actualización, favoreciendo el acceso a nuevas fuentes de información (Aparici, 2010, p.54). Parece conveniente tomar una estrategia de constante revisión para preocuparnos desde la enseñanza por la capacidad del discente de manejar la variada información existente. La costumbre de repetir contenidos utilizando la capacidad memorística no conduce a un aprendizaje significativo y duradero, pero es que además la sociedad no necesita personas que simplemente almacenen información, necesita profesionales despiertos y activos. Dirigir un proceso educativo será proyectar cómo el alumno construirá su propio aprendizaje.

La digitalización ha permitido el abaratamiento del transporte de la información. Para algunos el medio es perfecto. Estos normalmente se han olvidado del contenido, del mensaje, del conocimiento. Pero la disyuntiva es simple, la transmisión de la información no genera conocimiento si no operamos sobre ella (Jiménez Pulido, 1999, p.123).

La práctica educativa constituirá estrategias para la captación y manipulación de datos, que serán fuentes de un conocimiento propio del análisis que realice según su personalidad. Por ello se deben procurar procesos de aprendizaje donde el alumnado se forme como sujeto activo y principal encargado de obtener y asentar la información. Esto requiere la concepción del profesor como un profesional autónomo que investiga reflexionando sobre su propia práctica y está atento a los progresos en el tiempo. Pérez Gómez (1990) deja ver que no elegimos el camino más sencillo, si no el que estima el valor educativo de los procesos contra los modelos que dan primacía a los resultados tangibles.

La pedagogía del rendimiento inmediato valora necesariamente los procesos más simples y los aprendizajes más mecánicos, ignorando interesadamente el tempo obviamente lento en el que se cultivan los procesos divergentes e impredecibles de reflexión y deliberación individual y colectiva (p.13).

En la práctica educativa no debe haber actividades que adquieran su sentido en función de un objetivo final circunstancial que se pretende alcanzar. Por el contrario, el significado propio de las tareas e intercambios en los que se implica cada alumno es el que va definiendo paulatina pero progresivamente el sentido y calidad del desarrollo de su personalidad. Esta concepción autónoma del aprendizaje debe considerar además que el conocimiento viene desordenado debido a la circulación ambiental de mensajes mediante los distintos medios de información y comunicación. La enseñanza recibe el mandato indirecto de vertebrar y estructurar la variada información circulante, tomando el papel de filtro de la realidad. Tomando el ejemplo que nos compete, hilar las impresiones que el paisaje produce en sus múltiples representaciones no es misión fácil. Además de nuestra percepción real, los medios presentan imágenes que completan nuestra percepción del paisaje que habitamos. Estos medios también nos muestran paisajes difíciles o imposibles de visitar, pero no por ello debemos olvidar que vienen envasados. El cine nació con gran voluntad de participar en la difusión de paisajes del mundo y puede ser un buen aliado, pero puede caer también en los estereotipos y la postal. Por otra parte el turismo es experto en utilizar monumentos como iconos y reducir culturas a clichés. Gispert (2009), hablando de cine y educación, define como "cultura en mosaico" las condiciones bajo las que irremediabilmente estamos sumergidos:

La cultura de masas generada por los medios de comunicación ha roto con la posibilidad de un conocimiento ordenado del mundo y ha impuesto una cultura en mosaico de naturaleza dispersa, generada a partir de los múltiples estímulos sensoriales que últimamente nos llegan como imagen del mundo sensible y que provocan una especie de hipertrofia emocional (p.41).

Esta dispersión de referencias, con abundante contenido visual, consigue que obtengamos una variada y múltiple pero, en ocasiones, etérea percepción de la realidad. Esta visión del panorama hace pensar que "la cultura de masas confunde el pensamiento racional articulado a base de la sedimentación de capas o de estratos de saber" (Gispert, 2009, p.41). Los medios ofrecen diversos discursos que van concurriendo hacia una misma realidad, pero no los captamos todos ni todos dicen lo mismo. La educación debe proporcionar herramientas para tamizar toda esa información con métodos y temáticas que le permitan abarcar transversalmente los contenidos, asociando disciplinas siempre que sea posible y no separándolas. Así obtendremos individuos completos, capaces de relacionar esa variedad de mensajes y conscientes de

cómo funciona el mundo. El desarrollo del pensamiento crítico no vendrá del conocimiento aislado, sino de la adquisición de capacidades para asociar ideas y meditar una opinión. Claro está que situar este horizonte de contenidos conlleva la entrada de la actualidad en el aula de gran cantidad de cuestiones que pueden ser incómodas si el docente no tiene clara su postura educativa:

La concepción posmoderna del currículo estipula contenidos multidisciplinares y el estudio de un amplio espectro de culturas visuales. La importancia del contexto sociocultural para la educación posmoderna ha provocado una progresiva toma de conciencia del poder educativo de los medios de comunicación de masas y otras tecnologías electrónicas; al igual que las representaciones mediáticas de temas raciales, de clase y de género han sido objeto de un profundo análisis crítico (Efland, 2003, p.80).

La situación expuesta invita a tomar posturas que logren la cooperación de las distintas fuentes de información, esclareciendo mediante el diálogo entre ellas los efectos e impactos que producen. Por ello la educación en los medios es pilar para formar mentes críticas ante la información, y consumidoras exigentes de entretenimiento. En relación con estos términos, cada docente debe trazar su compromiso tomando decisiones al interpretar su realidad y trabajar con la finalidad de mejorarla y transformarla.

Si admiten la necesidad de una psicología social crítica, los educadores pueden comenzar a ver cómo se constituyen las ideologías e identificar y reconstruir luego las prácticas y los procesos sociales que rompen las formas existentes de dominación social y psicológica, en vez de prolongarlas (Giroux, 2003, p.102).

La educación artística se implica en la distinción de mensajes y significados mediante diferentes fórmulas. Pero de igual forma debe adaptarse a los requerimientos de la sociedad actual. La práctica artística repetitiva de modelos y centrada en la técnica desaprovecha esas oportunidades. Por ello, mientras el concepto de talento ha mutado en el mundo del arte a lo largo de los últimos siglos, la educación artística lo hacía de manera paralela. Si en épocas premodernas se reclamaba un arte que representara fielmente la realidad, en la modernidad se sustentaría en el yo del artista y la propia interpretación, mientras que "la posmodernidad se caracteriza, entre otros aspectos, por ofrecer mensajes socialmente comprometidos" (Efland, A.D. et al, 2003, p.125).

Nuestra postura es considerar la educación a través de las artes como área fundamental para facilitar una amplitud de perspectivas, criterios y medios ante la vida social, cultural, política e individual del ser humano. Este posicionamiento responde a las manifestaciones artísticas que divisamos en el panorama contemporáneo, que es donde encontramos soluciones e inspiraciones para la didáctica de la expresión artística. Es necesaria una estrategia que involucre a la educación con la carga de crítica, denuncia y reflexión que contiene el arte actualmente. Parece lógico no dejar pasar este estadio y encarar las polémicas que se puedan presentar en la educación visual. La formación de opinión y la actitud crítica se promueven desde las leyes educativas. Pero no vemos otra manera de lograr esos objetivos que implicando todas las variables que influyen en la realidad que se pretende conocer. Nuestra investigación está formulada a través del marco de la pedagogía crítica artística, donde nuestros modos de habitar ciudad y territorio se trasladan a los marcos educativos. Ello supone abrirnos a un espectro muy amplio de temáticas que no podremos alcanzar si no utilizamos un ojo crítico, ya que no podremos debatir sobre el paisaje mediante enfoques ahistóricos y despolitizados. "La pedagogía crítica artística entraña un compromiso con la transformación sociocultural, con la participación en las estructuras de poder que conforman la vida pública" (Escala, 2009, p.45). La finalidad de reconstrucción social que corresponde a toda actividad educativa pasa por el trabajo con narrativas personales y sociales que surgen a través de los lugares seleccionados. Esperamos que el arraigo que el ser humano desarrolla hacia los lugares sea germen de acciones críticas donde se construye memoria, identidad y ética ciudadana.

"El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas" (Hauser, 1993, p.293). Casi nadie escapa al atractivo del cinematógrafo, lo que propicia utilizarlo como una fuente de información audiovisual de gran utilidad. Esta investigación está determinada por la consideración del cine como vehículo de cultura, pero es necesario concretar la noción de cine que queremos manejar. Se buscan relaciones del cine con la ciudad y el territorio enfocadas al desarrollo y crecimiento de una actitud de compromiso ciudadano desde la escala global hasta la local. Se propondrán distintas estrategias educativas para el alumno como espectador de cine, que pretenden hacer entender cómo el cine presenta sus paisajes y qué beneficios formativos podemos obtener de ellos. Tras encontrar un método de análisis fílmico propio y algunas consideraciones que permiten trabajar el paisaje representado en las películas de ficción y documental, la investigación

se ha centrado en las ventajas de la práctica documental en contextos educativos para la reflexión sobre temas urbanos y territoriales. El análisis de películas realizado se considera un paso previo y necesario para llegar a los objetivos definitivos de representación y retrato del paisaje en un cortometraje documental. La comprensión de las representaciones de ciudad y territorio en las películas supone una meditación sobre los modos de habitar que será la precursora de los talleres de cine documental y paisaje que se han realizado.

4.2. Conocimiento a través del paisaje fílmico de ficción

Las opciones actuales de acceder al visionado de películas son múltiples y, en unas pocas décadas, la cultura del videoclub y del VHS se ha visto superada por la cultura digital. Los esfuerzos realizados por la educación general para sacar beneficios de estas condiciones siguen siendo débiles, luego necesitamos seguir analizando y desvelando las posibilidades del cine para la actividad educativa actual.

El abandono temprano y el fracaso escolar son conceptos complejos que no apuntan a causas concretas, pero es seguro que la enseñanza academicista basada en la transmisión de contenidos no converge con el mundo audiovisual que nos rodea. Para llegar a la comprensión de los formatos que usan la imagen en movimiento debemos entender de qué manera el cine -como raíz del mundo audiovisual- sigue creciendo como arte, técnica e industria. Para ello será necesario trabajar con el séptimo arte mirando más allá de las proyecciones que llenan mayoritariamente las salas comerciales y la televisión. La estudiada tradición norteamericana de películas guiadas por el "final feliz" (*happy ending*), se caracteriza hoy también por guiones fáciles, alegatos a la violencia y abuso de efectos digitales. Sabemos que existe también un cine que utiliza un lenguaje diegético, que puede ser más lento y trata de ser realista, otorgando mayor importancia a la reflexión que al espectáculo. Según este panorama, conviene recordar las características que hacen del cine un medio de expresión que sugiere y estimula de manera particular. Aumont (1990) define el film como una experiencia que se acerca al sueño sin llegar a confundirse con él:

A partir del momento en que un fenómeno se transforma en espectáculo, se abre la puerta a la ensoñación (incluso si esta toma la forma más seria de la reflexión), puesto que tan solo se requiere del espectador el acto de recibir imágenes y sonidos (p.101).

Los modos de ver cine van cambiando. Las grandes salas y los cinefóruns dejan paso a una forma más individualista de ver películas gracias a los avances tecnológicos. Nos alienta una sentida obligación por enseñar a considerar las películas y cómo nutrirnos de ellas. El cine de Hollywood, ilusionista e idealista, todavía domina las mentes que solo ven un pasatiempo en el arte del cinematógrafo. La universalidad del cine contiene otras visiones norteamericanas además de diversas cinematografías surgidas desde inicios del

siglo XX en países como Francia, Alemania, Reino Unido, URSS, China y Japón. Esta distribución de fuentes fílmicas que utilizan el lenguaje del cine, ofrece un amplio abanico de miradas distintas y marcos culturales cuyos personajes pertenecen a otras tierras, otras ciudades, otros barrios y otras calles.

Mediante el visionado de películas nos beneficiamos del poder evocador del arte cinematográfico, de manera que las relaciones entre nuestro saber y la información que aporta la película provocarán hipótesis, contradicciones e ideas nuevas, proporcionando una situación educativa abierta al debate y al conocimiento. Enseñar a ver cine requiere desvelar las causas de su encanto, esos serán los primeros pasos para convertirlo en vehículo de cultura. Para obtener consumidores de cine que sepan elegir entre la gran oferta cinematográfica que existe, el análisis fílmico debe ser la base del trabajo. Pero realizar esta tarea en entornos educativos no profesionales obliga a reducir el estudio a una o varias partes de la película, debido a la duración habitual de las sesiones. Bergala (2007) diferencia aquí dos maneras de trabajar con el fragmento, mientras explica cómo proceder para considerarlo desde el film completo:

Hay dos maneras de elegir y de pensar un fragmento de película. Como un fragmento autónomo, que puede ser visto "en sí mismo" como una pequeña totalidad, sin echar de menos lo que lo rodea, o al contrario, como un fragmento arbitrariamente recortado en una película, del que sentimos el gesto de la extracción como corte, suspense, ligera frustración. Las dos tienen una virtud pedagógica. Los primeros como "modelos reducidos" más fáciles de mantener bajo la mirada que una película entera. Los segundos como incitación al deseo de ver la película entera (p.118).

En el enfoque elegido para esta investigación, por lo tanto, no se considera necesario dedicar varias sesiones para ver las películas completas. Podemos realizar estrategias apoyadas en la fuerza del séptimo arte que no requieren el visionado completo. El uso apropiado del fragmento o el fotograma puede contener las funciones educativas que queremos transmitir mediante ese relato fílmico. En nuestro caso hemos considerado el paisaje como centro protagonista del fragmento, para explicar el relato a través de su contexto. De esta manera, la utilización del cine como vehículo de cultura no requiere un visionado completo y encuentra ayuda en el fragmento para rebasar algunas barreras como las escenas de excesiva violencia o para adultos. Una introducción enfocada a sumergir al discente en quién, cuándo, dónde y cómo se hizo la obra es fundamental

para poder ser crítico con el producto que va a ver. Las ventajas de manipulación que brinda la cultura digital sirven para contemplar el cine como aliado educativo, y no como foco de resistencia o confusión sobre los objetivos didácticos que perseguimos. Además de estudiar fragmentos de una obra concreta para aplicarla para un fin determinado, podemos escoger fragmentos de varias obras para realizar conexiones entre distintas miradas. La riqueza del cine permite establecer relaciones geográficas y culturales donde examinar las representaciones urbanas y territoriales efectuadas por distintos realizadores a lo largo del siglo XX. El paso del tiempo sigue registrando imágenes que coinciden en el espacio pero pertenecen a tiempos o formas fílmicas distintas.

Aquí mostramos dos ejemplos que permiten hablar de la ciudad de Berlín desde la historia de su paisaje. La comedia dirigida por Billy Wilder en 1961, *Uno, dos, tres*, muestra la división política del país en el diseño y el estado de mantenimiento de sus edificios. En el guión, la predisposición a la burla se realiza de manera paralela en el paisaje: la situación de ruina del este comunista contrasta con la modernidad y avance del oeste capitalista. La tensión de la Guerra Fría, al tratarse de una comedia, es reducida para posibilitar viajes a un lado y a otro de la ciudad. Allí podemos observar la frontera más increíble, a la vez que elegante: la Puerta de Brandeburgo (fig.27). Este contexto histórico sufrido por los habitantes de Berlín habla de la división de una ciudad y un país completo.



Fig.27 Puerta de Brandeburgo en *Uno, dos, tres*



Fig.28 Puerta de Brandeburgo en *Good bye, Lenin!*

Décadas más tarde pudimos ver la reunificación en la película *Good bye, Lenin!* (Becker, 2003). Las dos películas se sustentan en la historia de una ciudad como Berlín, que ha visto cómo su paisaje evolucionaba de manera dividida durante muchos años. En la película alemana, el mencionado monumento aparece junto a personas subidas al muro que dividía la ciudad y bajo fuegos artificiales que festejaban la reunificación, el encuentro de personas y la caída de otro muro. Las decisiones tomadas para el diseño de la ciudad de Berlín y su reconstrucción tras la II Guerra Mundial todavía dejan huella en su paisaje y su urbanismo. Otras películas no ofrecerán una situación histórica ni entornos tan contundentes, pero podremos encontrar otros significados según la estrategia que queramos adoptar.

Ambas películas utilizan la publicidad urbana de la marca de refrescos *Coca-Cola* como medio para mostrar las diferencias entre los dos bloques durante los años 50 y 60. De esta forma, cualquier elemento diferenciador del paisaje será susceptible de entrar en juego a través de temáticas que lleven al desarrollo ciudadano de los discentes.



Fig.29 Publicidad urbana de Berlín en "Uno, dos, tres"



Fig.30 Publicidad urbana de Berlín en "Good bye, Lenin!"

La fuerza del plano exterior se centra en que muestra el espacio compartido, lo público, lo que todo el mundo puede ver. Al focalizar nuestro análisis en las imágenes urbanas y territoriales, orientamos las intimidades del relato hasta concentrarnos en los contenidos colectivos y socioculturales. La defensa del cine como lenguaje universal también permite asomarnos a otras geografías para introducir o profundizar en las formas de vivir que las caracterizan, donde encontraremos temas candentes relacionados con el proceso de globalización actual. "En la experiencia escolar, abrir las puertas al cine bien podría ser un modo de que lógicas, voces e imágenes extrañas, la visiten, suspendan sus certezas por un momento y hagan otra cosa de ella" (Dussel, 2006, p.153).

El dibujo, el plano y el mapa han sido las herramientas tradicionales de trabajo de las disciplinas que trabajan el territorio, y todavía son de gran valor para comunicarnos. El séptimo arte lleva endosadas imágenes de todo el planeta y genera un conocimiento inherente fruto de la cultura visual. Esto permite elegir estrategias que aprecien esta información y la pongan en su lugar mediante métodos propios de cada disciplina. Gracias a los registros existentes tenemos datos fechados sobre las películas, que están a nuestro alcance para realizar un estudio de la producción fílmica y su contexto. La didáctica del cine como espectadores que se propone, emplea el análisis del paisaje y sus contextos socioculturales para dirigir la película hacia fines educativos concretos, lo que nos permitirá -valga la redundancia- deconstruir el cine como constructor de realidad.



Fig.31



Fig.32

Un ejemplo interesante es la película *Las tortugas también vuelan*, dirigida por Bahman Ghobadi en 2004. Rodada en Irak tras la caída de Saddam Hussein, está ambientada en un campo de refugiados kurdos en la frontera con Turquía, poco antes de la invasión del año 2003. El relato cuenta aquellos días a través de unos niños fuertemente afectados por la guerra, mutilados o huérfanos. Los actores, que no son profesionales, vivieron directamente aquella realidad e interpretan las situaciones que experimentaron para poder sobrevivir.



Fig.33



Fig.34

Trabajar buscando minas por los terrenos cercanos y sufrir explosiones eran parte de sus cometidos habituales: “bussines is business” (figs.31 y 32). Dentro de la consideración que merece un campamento de refugiados, la misión más significativa para el paisaje fue colocar antenas parabólicas para que la comunidad pudiera ver los canales de noticias (fig.29). La invasión era inminente y todos esperaban la llegada de las tropas extranjeras (fig.30). En la película todos parecen creer en aquello de “el enemigo del enemigo es tu amigo”.



Fig.35

Las aplicaciones educativas que se pretenden alcanzar con el cine son el conocimiento de la interdependencia entre territorio y ciudad. El cine explica cómo se adaptan los individuos y la malla social al territorio, mientras las ciudades comienzan a mutar en áreas metropolitanas y son destino de población proveniente de zonas rurales o

movimientos migratorios. En base a estas condiciones, se proponen situaciones y actividades encaminadas a obtener una ciudadanía crítica y una concienciación sobre las problemáticas colectivas. Hablando de la narrativa audiovisual, Gutiérrez San Miguel (2006) valora su capacidad de influencia para formar opiniones:

El pensamiento al visualizarlas no ha de someterse a un sistema de signos y de significaciones preestablecidas, pues tienen vida propia a través de la continuidad, pero el pensamiento puede ejercer aquí una libertad en cuanto que las imágenes sugieren connotaciones y evocaciones imprevistas, formalizando así un juicio, un punto de vista, una visión particular del mundo, comprendiendo el mundo ajeno presentado sin otro factor que el de la propia individualidad (p.10).

La ventaja de trabajar con el paisaje ofrece esta unión de intenciones geográficas y multiculturales, que ofrecen otras formas de pensamiento a través del cine. En definitiva, aporta la capacidad de establecer actividades audiovisuales con perspectiva global para trabajar después localmente. Los fragmentos fílmicos que se proponen siempre están flotando sobre un contexto concreto, suponiendo que tendrán mayor valor cuanto mejor estén entrelazados los hechos ficcionales con los reales. Las perspectivas que se aportan trabajan el conocimiento por cómo habitamos. Ello incluye hablar de los que no habitan dignamente, se desplazan, están refugiados o marginados. Es bueno recordar que mucha gente cruza mares, desiertos y cualquier límite territorial porque su lugar de origen pone en peligro su supervivencia.

Al reducir la escala del territorio a la ciudad de nuevo, podemos encontrar ejemplos que explican los diseños urbanos, los procesos en el mundo de la construcción y las transformaciones sociales que ha originado la ciudad del siglo XXI. Aunque la disciplina del urbanismo tiene una raíz claramente jurídica, las consecuencias de su práctica tienen efectos a nivel humano y social. La promoción de procesos participativos en el diseño de las ciudades reclama una conciencia ciudadana sobre estos asuntos.

Además del trasfondo del relato, en "Grupo 7" podemos observar como el paisaje sevillano se transmuta y convierte en la ciudad que es hoy, debido a la inaplazable celebración de la Exposición Universal de 1992. La película dirigida por Alberto Rodríguez en 2012, es protagonizada por un grupo anti vicio de la policía. Gracias a la ambientación realizada, vemos aquella versión de la ciudad como trasfondo de una

serie de polémicas acciones para eliminar todo signo de droga y delincuencia en Sevilla. La festivalización de la ciudad es un concepto utilizado para denominar a los eventos internacionales que buscan soluciones a los problemas urbanos, generando profundos cambios estructurales en el urbanismo y la imagen de la ciudad. Exposiciones universales, olimpiadas o mundiales deportivos, entre otros, dejan tras su celebración una serie de equipamientos, infraestructuras y nuevos influjos sobre la ciudad, de manera que alteran su esencia. Estas políticas son criticadas por su oportunismo político y su carácter cíclico, además de que suponen un punto de inflexión en la trayectoria urbana que incluye muchas incógnitas sobre su destino.

La pieza está perfectamente sumergido en ese ambiente de principios de los años 90, donde los planos generales demuestran preocupación por la manera y las circunstancias en que Sevilla tornaba de nuevo a “capital mundial”, celebrando 500 años del descubrimiento de América. Esta película goza de una producción técnica acorde con sus tiempos. Grúas y drones permiten vuelos que reflejan a vista de pájaro aquella ciudad, encajándola en el relato mientras pone en valor su arquitectura.



Fig.36



Fig.37

Un ejemplo sería el plano cenital de la figura 31, que ayuda a distinguir las estrechas calles del barrio de Santa Cruz, antiguo barrio judío (figs.32). También utiliza imágenes de archivo, de las cuales algunas son postproducidas con asistencia digital. Este tipo de planos permiten hablar de las técnicas digitales en el cine, a la vez que desvelamos las

razones que llevan a realizar esa manipulación. La figura 33 es un montaje donde las dos orillas del río forman un collage entre imágenes de archivo y ficción. La orilla más lejana está en obras. Se construye el paseo de Torneo tras la eliminación de la vía del tren que bordeaba la ciudad, impidiendo el acceso al río a esta altura del Guadalquivir.



Fig.38

A la derecha de esta imagen vemos la estación de Córdoba, destino de esa vía y sustituida por la actual estación de Santa Justa en otra ubicación. Aparecía una nueva fachada de la ciudad, nuevos márgenes que permitían al centro de la ciudad respirar y obtener nuevas zonas de esparcimiento. Los alzados de estos edificios, nuevo paisaje urbano, están compuestos digitalmente mientras que la orilla donde dialogan los personajes simula una Isla de la Cartuja todavía en obras. Estos planos permiten hablar de realidad y representación, de la construcción de la realidad y cómo la realiza el cine. El paisaje es una manera clara y explícita de trabajar con espacio real y espacio fílmico. Un gran trabajo de localizaciones, logra mostrar aquellas zonas necesitadas de rehabilitación arquitectónica y socialmente deprimidas que marcan la pauta de la Sevilla de los años 90. Cuando la urbanización del Aljarafe hacía olvidar al casco histórico más grande de Europa.

Este análisis sirve para entender los múltiples terrenos que podemos visitar con el cine y el análisis del paisaje como compañeros de viaje. Además de apreciar la cultura que permea de los relatos cinematográficos, estaremos atentos por la dramatización implícita al cine de ficción, ya que puede contener lo que esta investigación considera: la imprecisión del decorado, la exageración en el retoque digital, la suplantación de paisajes o, sencillamente, el uso del paisaje como plano de transición.

4.3. Educación para espectadores críticos de cine

Estamos acostumbrados a tener al alcance de la mano una obra cinematográfica en cualquier momento, pero esto no debe desmerecer nuestra atención sobre toda la maquinaria que existe detrás de ellas. En los contextos educativos, esta premisa será fundamental para las actividades a través del cine, donde el contenido de la pieza será analizada junto a la forma y producción del continente.

El espectador es el último elemento en la cadena de la comunicación. A través de la percepción llegara a asimilar lo que le cuentan. Para ello ha de conocer el lenguaje con el que están contruidos los documentos, con las referencias simbólicas, las figuras metafóricas, la utilización de un metalenguaje que en ellos aparezcan (Gutiérrez San Miguel, 2006, p.11).

La autora sugiere que el cine insinúa sus significados y cada receptor los reúne para darle una interpretación según su acervo cultural. Gispert (2009) define también algunos elementos del lenguaje fílmico que confluyen en la recepción de películas. "En una misma película se mezclan códigos específicos de la imagen, como por ejemplo los sistemas de encuadre y las relaciones entre los planos mediante la postproducción, con los elementos lingüísticos propios de la escritura" (p.78).

La perspectiva educativa de esta investigación conduce estas primeras consideraciones para establecer una mirada sobre la posibilidad de conocimiento a través del cine. En ese camino, las dualidades marcan y escalonan cada paso: espectador-realizador; teoría-práctica; ficción-documental. Antes de entrar a definir a cine de ficción y cine documental, parece adecuado recurrir a las palabras de Álvarez Lamata (2011) sobre la línea que los separa. "Todo film es un film de ficción pues la gramática, la forma de hacer las películas, dependiendo de si es un diálogo con lo real o si es inventado por la cabeza de un cineasta, cambia ciertas cosas pero no demasiadas". Ante las variantes audiovisuales que rodean nuestras pantallas, donde no siempre se sabe qué porción de realidad se está mostrando, la enseñanza debe enfocar sus esfuerzos en desvelar los secretos de cada discurso para los procesos artísticos de enseñanza-aprendizaje.

Un mandato importante de la posmodernidad de cara a la educación artística, así como para la educación en general, es que los profesores deberían concienciar a sus alumnos de la gran variedad de niveles de interpretación existentes, de los constantes cambios e influencias a los que está sujeto el entendimiento, y del hecho de que esta flexibilidad del conocimiento resulta vital para la formación de un pensamiento creativo (Efland, 2003, p.84).

Expresar un discurso audiovisual debe ser actividad ineludible para la formación integral de cualquier individuo. El cine, como origen de lo audiovisual, puede adquirir el formato de un proceso de aprendizaje de lectura-escritura a través de teoría y práctica, que logre equilibrar el conocimiento de la expresión cinematográfica, que conocen pero no dominan. Las formas de pensamiento del realizador fílmico encierran enfoques y estrategias diversas. "Las artes acaparan una porción importante del discurso contemporáneo de nuestra sociedad. En cualquier caso, cualquier discurso necesita emisores y receptores. Y si los estudiantes quieren lograr alguna participación en el discurso deberán conocer el lenguaje" (Efland, 2003, p.124). El cine puede presentar sus relatos de una forma más realista o más idealista. Una vez la obra está elegida, este tipo de particularidades pueden ser la base para el enfoque educativo que se busca y deben ser analizadas para descubrir cómo se ha construido el relato y cómo se dispone la pieza o el fragmento en torno al eje realidad-ficción. En la búsqueda de conocimiento a través del cine, interviene una inevitable búsqueda de verdad dentro de las obras cinematográficas. Esto lleva a la buscar una comprensión sobre cómo se muestra la realidad, qué se muestra y si hay maneras diferentes de mostrarla; pero también detectar qué no se muestra y por qué. Giroux (1997) ofrece respuestas cuando expone la necesidad de estudios culturales y una praxis antidisciplinaria, entendiendo que otros objetivos deben sumarse a procedimientos básicos como describir la cultura o acumular conocimientos acerca de una cultura. "Semejantes procedimientos son especialmente peligrosos en aquellas disciplinas asociadas con las humanidades, desde el momento en que en ellas se sugiere que la cultura, más que estar en proceso de transformación, es algo que ya se ha formado" (p.201). Las películas cinematográficas son discursos más o menos elaborados en torno a un relato. En algunos, la película puede invitar a una reflexión profunda sobre problemáticas de corte ético que no permiten mirar a otro lado y requieren de un compromiso para su análisis.

En nuestra opinión, el estudio adecuado de la cultura está intrínsecamente comprometido con aquello que se ha de hacer en las sociedades anegadas en la opresión. La condición previa de tal acción es la resistencia crítica a las prácticas dominantes (Giroux, 1997, p.201).

Resumiendo, el cine puede elegir lo que muestra y lo que no muestra, constituyendo una ficción que toma la realidad según la necesita. Pero si hablamos de la recepción de películas documentales, elevamos el nivel de exigencia al encontrarnos en una situación de deseo de verdad y de realidad. Cambia la perspectiva desde la que accedemos al conocimiento. Este espejismo que supone la presunción de objetividad del documental y de otros medios audiovisuales, se puede superar a través del enfoque que realiza la Teoría del Cine.

Los cargos que se hacen a los documentalistas asumen varias formas. A menudo se los acusa de ser "tendenciosos", expresión que implica una mala tendencia. Se les manda que sean "objetivos". Esta es por supuesto, una exhortación insensata. Los documentalistas hacen infinidad de elecciones; eligen el tema, las personas, las vistas, los ángulos, las lentes, las yuxtaposiciones, los sonidos, las palabras. Cada selección es la expresión de un punto de vista, consciente o inconsciente, reconocido o no reconocido (Barnouw, 1996, p.308).

Por lo tanto el conocimiento a través del documental puede resultar más directo e intenso, pero no debe confundirse con la verdad misma. Objetividad y opinión pueden constituir los términos de inicio para aplicar una didáctica del documental en contextos educativos, sin obtener conclusiones ligeras y realizando un trabajo externo al visionado de la película que extraiga las condiciones de producción y rodaje. El caso del cine de ficción es algo más resbaladizo, ya que la finalidad principal es contar un relato donde la realidad se asoma dependiendo del ajuste que realicen los autores.

Entre todas las artes y los modos de representación, el cine aparece como uno de los más realistas, puesto que puede reproducir el movimiento y la duración, y restituir el ambiente sonoro de una acción o de un lugar. Pero la sola formulación de este principio demuestra que el realismo cinematográfico no se valora más que en relación con otros modos de representación y no en relación con la realidad (Aumont, 1996, p.135).

Por lo tanto, en cuanto al trabajo de análisis, el cine es un medio artístico de representación muy realista, pero no refleja el modelo mismo. El debate que se ha solicitado sobre el cine en entornos educativos, la representación de la realidad y la objetividad en los medios de reproducción audiovisual podría cerrarse en las palabras de Aumont (1996): "hoy se ha superado el tiempo de la creencia en la objetividad de los mecanismos de reproducción cinematográfica y del entusiasmo de Bazin, que veía en la imagen del modelo el modelo mismo" (p.135). Añade que la práctica cinematográfica posee sus convenciones y reglas, que varían según las épocas y las culturas. Como ya se ha comentado, no importa el carácter documental o ficcional de la pieza que se trate. Ambas tendencias han evolucionado durante más de un siglo mientras siguen superándose con el tiempo con formas más sencillas o complejas, pero con un enfoque determinado que le aporta fuerza al relato fílmico. Feldman (2008) define la situación del documentalista en cuanto a la objetividad.

Y el documental, más que cualquier otro género se presta a dicho equivoco: la realidad tomada por la cámara y el registro del sonido real. Esto enmascara el hecho de que jamás el documental es totalmente objetivo. Quienes captan las imágenes y los sonidos de la realidad son hombres que no pueden despojarse de su particular punto de vista acerca de las cosas que están mostrando (p.140).

Por lo tanto, además de mandato educativo, estas consideraciones se pueden considerar como un motor para ejercicios en los que se trabajen los significados derivados de las películas y entender la postura de los autores. Desde ahí, se tratará de promover el trabajo en el aula en base al contexto de los alumnos, como ya se ha comentado. "La creencia en la transparencia de la imagen es totalmente inaceptable desde un punto de vista educativo, ya que justificaría que los individuos no reaccionemos racionalmente y críticamente en relación con los estímulos visuales que recibimos (Gispert, 2009, p.42). La autora habla de la polisemia de la imagen, que forma parte de las directrices que se trabajan en esta investigación para las posturas educativas con el cine.

Aparici (2010) en "La educación mediática en la Escuela 2.0" propone una serie de transformaciones metodológicas en la escuela para, entre otros fines, alcanzar situaciones que favorezcan la transformación social. "Escuela 2.0 es uno de los ejes fundamentales para reforzar una sociedad democrática y libre, basada en el desarrollo

de un pensamiento crítico que permita el empoderamiento de los ciudadanos" (Aparici, 2010, p.53). En la fórmula de condicionantes que se están valorando para cine y educación, quedan por incluir los factores que aportan los discentes como destinatarios de la actividad docente. En el caso del análisis fílmico, su voz será la clave para emprender un camino de enseñanza-aprendizaje, donde contenidos visuales difíciles de describir van tomando forma de palabra para compartir puntos de vista, interpretaciones y conclusiones.

Debe producirse un continuo intercambio de papeles de emisorreceptor. Los modelos y prácticas que se pongan en marcha deben conducir a la producción de conocimiento a partir de la colaboración y construcción social individual y colectiva en un modelo de comunicación dialógica (Aparici, 2010, p.4).

La faceta narrativa del cine actúa dentro del aula como ignición de todo lo que contiene detrás. A través de ella existen lógicas que serán compartidas o no según el espectador. Para enseñar a descubrir la información que el cine proporciona, el docente debe participar de la multitud de significados que los discentes proporcionan. "En resumen, podemos considerar que la potencialidad multidisciplinar del cine se encuentra estrechamente vinculada al rasgo más sobresaliente del discurso fílmico: su carácter polifónico" (Gispert, 2009, p.78). Esta es seguramente la mayor ventaja educativa del cine, el enfoque educativo debe basar sus estrategias en la multiplicidad de opiniones, ideas y dudas que el cine genera.

Pero el cine deja relatos más y menos felices que se enmarcan en contextos determinados y donde pueden existir situaciones polémicas o problemáticas. Para contemplarlas podremos utilizar una postura docente que pase por encima de la realidad y no la solicite para el espacio docente, pero esta actitud se aleja de la vocación de esta investigación. Efland (2003) define el perfil de profesor que se persigue, caracterizada porque adapta las voces de sus alumnos a la práctica educativa. "Tratan de conducir a sus alumnos hacia una comprensión completa del impacto de la vida social sobre la creación de conocimientos y la construcción de la propia identidad" (p.81). En cuanto a la metodología concreta para conseguirlo, los discursos artísticos permiten análisis de distinta naturaleza. El cine se compone de dos pasos básicos: recepción e interpretación. Pero esto ocurre de forma individual. El siguiente paso en el aula, se constituye por actividades donde el trabajo en grupo y el contraste de interpretaciones van abriendo camino hacia el entendimiento de la obra. "El proceso

consiste en la deconstrucción continua de textos, en la lógica asociativa y la emoción; y en la superación de las simples nociones de causa-efecto (Efland, 2003, p.83). El diálogo será tan profundo como permitan los agentes que participan, pero el moderador principal – que normalmente será el docente- debe entender las intenciones y objetivos que pretende con la película, así como qué correspondencia personal tiene con la obra y los asuntos que expone.

Con esto queremos decir que cuando involucramos a los alumnos a través de una consideración crítica de formas particulares de cultura popular, ya sea que se trate de textos de consumo, por ejemplo películas o relaciones sociales vividas, como la paz local o movimientos ecológicos, debemos empezar por un reconocimiento y búsqueda de la razón, por la cual nosotros, en nuestra condición de seres contradictorios y multifacéticos (completamente históricos y sociales) estamos involucrados en los significados y placeres atribuidos a esas formas (Giroux, 1998, p.200).

No solo se pretende fomentar el trabajo con el audiovisual para entender su funcionamiento, se pretende levantar una defensa ante la forma en que somos informados. La información visual constituye actualmente un medio tan válido como la palabra hablada, luego la expresión cinematográfica -madre de lo audiovisual- puede ser un canal de encuentro entre el análisis de los discursos audiovisuales y la capacidad de emitir un juicio sobre estos. Hasta ahora se han considerado las posibilidades culturales y educativas del cine, pero quizás estaría bien recordar que las narrativas cinematográficas piden apertura para obtener nuevo conocimiento, pero también para hacernos tambalear mediante información que revisa o contradice lo que tenemos establecido. "En la experiencia escolar, abrir las puertas al cine bien podría ser un modo de que lógicas, voces e imágenes extrañas, la visiten, suspendan sus certezas por un momento y hagan otra cosa de ella" (Dussel, 2006, p.153). Esto solicita herramientas para el análisis de las variantes artísticas y discriminar las figuras que se utilizan habitualmente mediante metáforas, símiles o paradojas. La presencia de las pedagogías críticas en esta investigación invita a alcanzar cualquier horizonte temático que propongan las películas, entrar en él sin tapujos y no contemplar límites de discusión sobre asuntos implicados en la conciencia ciudadana, ecológica y ética. Como indica Escaño (2009), el objetivo es la transformación de la realidad: "ejercer pedagogía artística crítica nos compromete no solo a comprender nuestros mundos, sino a construirlos" (Escaño, 2009, p.45).

4.4. Pedagogía del territorio y la ciudad desde el paisaje

Este apartado expone distintas conceptualizaciones del término paisaje para encauzar y establecer los significados didácticos que se proponen para el paisaje en su encuentro con el cinematógrafo. La definición del término siempre resulta tediosa y ha sido formulada desde muchas disciplinas. Por ello se recogen a continuación aquellos conceptos que guían el planteamiento metodológico y que pueden relacionar al paisaje con la educación artística, la didáctica del cine y las pedagogías críticas.

Nada mejor que el paisaje para aplicar una ontología de lo visible, porque el paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible (Nogué, 2007, p.19).

Estas palabras concentran la complejidad de establecer una definición del paisaje y la dispersión de alternativas que se produce según cada disciplina. Sin embargo esta distribución de valores puede abrir una gran posibilidad de posturas educativas donde encontrar procesos de análisis visual y debate crítico. Pero no solamente analizando un paisaje concreto, ya que hay miradas urbanas que tienen correspondencia con miradas territoriales. Esta investigación considera al paisaje como soporte del conocimiento que podemos generar a través de la mirada en los espacios urbanos, rurales, naturales, industriales, de montaña, portuarios...etc. Esta postura conceptual implica la posibilidad que tiene el paisaje de ser interpretado pero, sobre todo, por representar una herramienta de conocimiento sobre las relaciones y procesos que se dan en él. Las relaciones existentes entre las distintas categorías del paisaje pueden ayudar a comprender las raíces urbanas de gran parte de los problemas en el territorio.

Cuando en la actualidad el término y el concepto paisaje vuelven a cobrar un enorme interés nos encontramos con que, al menos en el campo de las artes, los estudios sobre él, realizados durante el siglo XX, se encuentran lastrados por los prejuicios fraguados durante la "modernidad vanguardista" y no han sabido profundizar en muchos de los aspectos que hacen que el paisaje en la posmodernidad sea un tema rabiosamente actual (Maderuelo, 2006, 11).

Las ciudades continúan atrayendo habitantes y constituyendo el medio en que viven la mayoría de las personas, concentrando cada vez más actividad humana. Además de engendrar su propio paisaje, las poblaciones suponen toda una influencia en la medida en que dependen de los recursos que les proporciona el territorio. El paisaje urbano evoluciona hacia la metrópolis, pero esta transfiguración no depende de su extensión, sino que constituye fenómenos habituales que presenta la ciudad contemporánea. Basada en una expansión y dispersión dependientes de los medios de transporte, las distancias se dilatan porque el paisaje está fundamentado en la vivienda unifamiliar. Los trazos que establecen las ciudades dormitorio han establecido estructuras similares por muchas partes del mundo. La metrópolis no es solamente una forma física, sino también una condición psicológica que condiciona la vida de sus habitantes y configurando una red de interdependencia muy fuerte junto con sus alrededores. Son características comunes en las aglomeraciones urbanas: la diversificación de nacionalidades, la omnipresencia de la publicidad urbana, los sistemas intermodales de transporte o las grandes circunvalaciones. La distancia más corta ya no es el camino recto, el tiempo se mide según la forma urbana.

Definitivamente, la ciudad ha dejado de ser el objeto y el fin: más bien se ha convertido en la condición, la circunstancia inicial y que no se puede rebasar, es decir, es el medio a partir del cual se forma la acción urbana y que la mantiene bajo su control, en lugar de permitir que ella lo dirija (Attali, 2000, p.269).

En España, los planes de Ordenación del Territorio establecen qué realidades se definen como aglomeraciones urbanas. Son aquellos puntos de concentración de población compuestos por el entorno de las grandes ciudades y sus áreas de influencia. El análisis regional que aporta esta investigación indica que la legislación que regulaba el territorio en Andalucía apareció a mitad de los años 90. La Ley 1/1994 de Ordenación del Territorio remite a la elaboración de un Plan de Ordenación del Territorio que codifique y disponga los recursos del territorio. El POTA es publicado en 2006, cuando el desarrollismo inmobiliario había actuado sin graduación ni moderación en gran parte de los paisajes de la comunidad. La participación ciudadana constituye, junto a la planificación y la cooperación, uno de los principios que establece la ley para los Planes de Ordenación del Territorio. ¿Merece este asunto llevar a cabo estrategias mediante el cine para obtener una pedagogía del paisaje?

Las disciplinas clásicas de la arquitectura y el urbanismo ya no son suficientes para entender, planificar y controlar este paisaje urbano, ni la conducta de sus habitantes. Necesitamos comprender la influencia de los nuevos medios de comunicación, no solo para estar informados y ser capaces de evitar los embotellamientos de tráfico, sino también para saber dónde estamos y a dónde queremos ir (Lootsma, 2000, p.267).

En el proceso de construcción del objeto de esta investigación educativa, el Urbanismo ha elegido al Séptimo Arte para la Enseñanza y ha encontrado al paisaje como concepto perfecto para mediar en este encuentro. El Urbanismo realiza el análisis y diseño de las ciudades principalmente a través de la proyección en planta de las ciudades. Usa distintas escalas para acercarse a la realidad de las poblaciones y se aleja hasta entregar el testigo a la Geografía y la Ordenación del Territorio. Mapa y plano son la base de esta disciplina en la que técnicos de todas las ramas planean la mejora de la ciudad existente y la venida de nuevos crecimientos. También son importantes las secciones en el diseño de la ciudad, donde se muestran las diferencias topográficas. La perspectiva axonométrica es muy poco empleada y se recurrirá normalmente a la perspectiva cónica para mostrar los diseños de los nuevos lugares e hitos urbanos. Esta tradicional y lógica manera de trabajar los proyectos termina entonces con la exposición de las imágenes que el transeúnte podrá ver cuando termine la intervención en el entorno. Aquí encontramos una conexión donde imagen y ciudadanía se encuentran. Los procesos de participación en urbanismo deben contar con individuos con una opinión formada para estas circunstancias. En otra cesión del testigo como la anterior, la educación puede tomar las imágenes de la realidad para valorarla y obtener una conciencia identitaria hacia los paisajes que nos rodean.

De esta manera tomaremos a la ciudad por un monumento o por una agregación de monumentos, cuando la realidad es muy otra. Una ciudad es un diagrama expresivo del que hay que conocer, para interpretarlo, las fuerzas operantes. La mejor manera para adentrarnos en la intrincada selva de la hermenéutica urbana es la que nos ofrece la ecología (Chueca, 1968, p.223).

La realidad del paisaje no es estática, avanza con el tiempo y es digna de ser analizada mediante el audiovisual al contener elementos en movimiento. El diverso paisaje cinematográfico o las nuevas tecnologías se encargarán de enmarcar los lugares para

que conceptos cercanos a la Ecología de Poblaciones y la Ecología Humana dirijan el análisis del discente, ya sea como espectador o realizador.

Gran parte de los problemas sociales y productivos que existen actualmente en la ciudad están conectados con la gestión del territorio. El territorio ha sido considerado durante muchos años como un espacio de mercado, esta situación se debe reconducir ya que ha dificultado muchos derechos sociales fundamentales. El derecho a la vivienda, a un medio ambiente sano o la posibilidad de abrir un espacio productivo no alcanza a gran parte de la población porque el territorio no ha sido gestionado democráticamente, si no como a una mercancía. En la Exposición de motivos de la Ley 8/2007 de suelo, ya situados en el periodo de crisis económica, se advertía de los problemas que puede conllevar la tradicional clasificación de suelo urbano, urbanizable y no urbanizable:

La clasificación ha contribuido históricamente a la inflación de los valores del suelo, incorporando expectativas de revalorización mucho antes de que se realizaran las operaciones necesarias para materializar las determinaciones urbanísticas de los poderes públicos y, por ende, ha fomentado también las prácticas especulativas, contra las que debemos luchar por imperativo constitucional.

Se trataría entonces de entender que vivir en una ciudad entraña responsabilidades debidas a su condición de espacio colectivo. Los vínculos comunitarios fuertes ayudarán a defender los derechos colectivos o individuales y el acceso a los recursos que tiene la ciudad a nivel local.

El capitalismo no se desorganiza, sino todo lo contrario: se reorganiza a través de la movilidad y de la dispersión geográficas, a través de la flexibilidad de los mercados y de los procesos laborales, a través de la innovación tecnológica y a través de una nueva concepción del espacio y del tiempo en la que el paisaje adquiere un rol especial (Nogué, 2008, p.18).

El potencial educador del paisaje permite, a través del plano general del cine, descubrir situaciones sociales, culturales u otra mentalidad representada, así como la manera de mirar que se dispone detrás de las cámaras. Cada paisaje es fruto de unas interrelaciones específicas e irrepetibles que el alumno descubre y comprende en su contexto fílmico,

con el apoyo de todo el conocimiento que requiera el planteamiento perseguido. Los procedimientos de diseño urbano pretenden ser participativos en Andalucía, pero dista mucho nuestro sistema de otros como el inglés o el alemán donde los vecinos tienen una voz determinante en la promoción de los proyectos que se proponen, ya sea por mano pública o privada. Por ello esta investigación apuesta por una pedagogía de paisaje centrada en saber leer y transmitir la información que contiene en la búsqueda de completar la competencia ciudadana. En definitiva hablamos del papel del paisaje como generador de identidad y comunidad.

La escuela podría extraer las imágenes que el séptimo arte selecciona, de manera que el término paisaje se entienda doblemente como constructor cultural; en primer lugar por su condición de paisaje real que ha sido representado y segundo porque el análisis del paisaje cinematográfico puede manifestar estrategias fundamentales en el rodaje en las películas y su producción. El vínculo entre cine y paisaje fortalece la condición de ambos como objetos y testigos de las transformaciones sociales y los modos de vida del hombre, un patrimonio que puede tomar variadas y mestizas dimensiones en la educación. En el paisaje intervienen factores naturales y sociales que permiten comprender procesos, vincular ideas y desarrollar un pensamiento crítico en relación a realidades como la ciudad y el territorio. El séptimo arte nos permite acceder visualmente a una valoración de estos factores mediante relatos ficcionados o documentales, constituyendo un registro con datos suficientes para comprender sus paisajes y bajo qué enfoque se han representado.

4.5. Premisas educativas para un análisis fílmico del paisaje

La cultura visual supone tener conciencia de la situación social en que nos encontramos. Se trata de dar respuestas razonables a nuestras realidades actuales. Porque la educación hoy, tiene más relación con las ideas, el análisis y el pensamiento crítico que con el control y el conocimiento de la información. La cultura visual asume todos estos presupuestos y observa dejando a un lado la instrumentalidad de las artes visuales para buscar comprender los significados propuestos, relaciones e influencias (Arañó, 2016).

Arañó señala en la inauguración de las jornadas ECAV -de investigación en educación artística- la necesidad de que la docencia establezca estrategias educativas basadas en las artes donde la destreza deje su lugar al ingenio y al compromiso. Durante el encuentro se insiste también en la necesaria disposición de la docencia y la investigación hacia el estudio de la adquisición de competencias y habilidades necesarias para otras áreas, que se ven reforzadas de manera interdisciplinar. El estudio del acceso al conocimiento a través del paisaje lo convierte en soporte de información pero, sobre todo, como un modo de entender el mundo durante el auge de las grandes ciudades. El paisaje es clave para una educación concienciada en valores ecologistas y de sostenibilidad no solo por todo lo que contiene, sino por constituir un fondo donde vernos reflejados como comunidad. Al constituir una representación compartida de la realidad, es fácil expresar una postura de una manera clara, compartir opiniones y generar un conocimiento colectivo que, como ciudadanos, favorezca la participación en la sociedad. El trio de conceptos formado por la ciudad, el territorio y el paisaje, junto con los procesos que los conectan, es materia que compete como objeto de estudio a las líneas pedagógicas que pretenden acercarse a la realidad y las formas en que evoluciona la sociedad, pues condicionan cada vez más nuestra vida diaria.

En este sentido, el paisaje, objetivamente y por sus características intrínsecas, es un interesante punto de encuentro entre ética y estética. Un paisaje cultural que se crea de manera estéticamente consciente (por ejemplo, a través de criterios ecológicos de equilibrio entre naturaleza e interés humano) es capaz de crear un entorno estéticamente experimentable que puede llegar a influir decisivamente en la conciencia moral al respecto; es decir, es capaz de generar en la realidad modelos de una relación adecuada entre naturaleza y sociedad humana, porque precisamente siempre es realidad práctica y representación estética (Nogué, 2008, p.21).

Ya sea dentro de actividades de análisis o práctica fílmica, el paisaje puede recibir lecturas que encuentren problemáticas urbanas, territoriales o que manifiesten las relaciones ciudad-medioambiente. Pensar de forma colectiva el paisaje es un modo de activar el pensamiento crítico a cualquier nivel formativo. El acercamiento a las pedagogías críticas puede ser camino para favorecer posturas inconformistas en los estudiantes ante aquellas conductas que no respeten el paisaje, sus habitantes y la identidad propia o colectiva, derivando en un espíritu de rebeldía como conducto a la opinión personal, a la protesta o la expresión artística. A la acción.

Desde el punto de vista del espectador, se puede acudir a la teoría del cine o los medios audiovisuales para encontrar criterios con los que diseñar dinámicas educativas mediante el visionado de películas. Gutiérrez San Miguel (2006) explica algunas claves para entender la recepción de la narración audiovisual:

Los productos se plantean de forma atractiva, fascinantes y seductores, y de ahí su doble filo. Si conseguimos educar a la población hacia este nuevo tipo de lenguaje difundido como mass-media, habremos conseguido aumentar la capacidad de comprensión del entorno, la hermosura que de él puede derivarse, y su poder de fascinación se establecerá desde una distancia necesaria para comprender los lenguajes y los mensajes que en ellos quedan implícitos (p.14).

Se tratarán ahora algunas ideas para el realizador de cine, con la intención de prever algunas posibilidades y límites que rodean a la didáctica del paisaje en su particular encuentro con una cámara de video. Algunas preguntas pueden ayudar a entender a los márgenes de movimiento que se derivan de la condición de ciudadanía: ¿qué espacios son expresión o retratan a una comunidad?, ¿qué relaciones podemos encontrar en ellos?, ¿qué recordamos de esas relaciones en el pasado? o ¿qué destino tendrá mañana ese paisaje? Asumiendo que el objetivo es difícil de alcanzar y no está claro por dónde empezar, se puede partir de un concepto que ejemplifica lo abstracto de la situación: el alma de la ciudad. Spengler (como se cita en Chueca Goitia, 1968) utiliza el concepto para darle significación a la suma de aspectos que caracteriza a cada ciudad.

Lo que distingue la ciudad de la aldea no es la extensión, no es el tamaño, sino la presencia de un alma ciudadana... El verdadero milagro es cuando nace el alma de una ciudad. Súbitamente, sobre la espiritualidad general de la cultura,

destácase el alma de la ciudad como un alma colectiva de nueva especie, cuyos últimos fundamentos han de permanecer para nosotros en eterno misterio (p.16).

Si tomamos el ejemplo de la ciudad de Sevilla, se podría definir un alma pública, donde la tapa marca pequeños tiempos en los que sus ciudadanos abarrotan bares y terrazas. Pero se estaría respondiendo a través de una herencia del pensamiento moderno con una intención de universalidad, que considera al alma de la ciudad como una entidad inalterable que de alguna manera influye a sus habitantes. Sin dejar de serlo, la clave actual puede encontrarse en la identidad del habitante de la ciudad posmoderna. Amendola (2000) compara la condición de ciudadanía bajo ambas situaciones:

El reto de la modernidad consistía en la realización de una identidad adecuada a su proyecto, y de construirla de manera firme y estable, es decir, capaz de arraigarse en el mundo. En la sociedad posmoderna el cometido del ciudadano postmoderno es muy distinto. El actual escenario mutable y efímero exige que las identidades se puedan formar, adquirir y transformar con la misma rapidez con la cual se cambia de traje (p.90).

Muchos europeos se sorprenden al observar en Sevilla cómo los padres toman algo en un bar antes o después de recoger a sus hijos del colegio mientras estos juegan distanciados unos metros en la calle o la plaza. Estos pequeños relatos o rutinas urbanas, imposibles de medir, son llamativas para otros ojos, traduciendo la vida del barrio y cómo se participa en el sur de la cultura en la vía pública. Pero, ¿por qué la sorpresa de esos extranjeros? ¿Deben los niños permanecer siempre cerca de sus padres? ¿Es tanta la irresponsabilidad? ¿Qué causas diferencian esas dos formas de pensamiento? Fiestas como la Semana Santa y la Feria de Abril constituyen una resistencia a la huella homogeneizadora de la globalización económica en la capital andaluza, pero no lo hacen al margen de su influencia. Las diferencias se van limando entre los lugares y corresponde a los nuevos ciudadanos mantener la esencia de los paisajes urbanos mientras el crecimiento ilimitado siga abanderando las decisiones y la dirección en que caminamos como sociedad.

En cuanto a morfología, la ciudad de la era técnica adopta la árida cuadrícula. Lo que en Grecia fue triunfo del racionalismo, en Roma del espíritu práctico y militar y en Sudamérica de una jerárquica colonización, en el siglo XIX se convirtió en el

instrumento de los especuladores de terrenos. Gracias a la cuadrícula, el aprovechamiento de los terrenos era máximo, y la igual importancia de las calles perseguía el ideal de que todos fueran igualmente valiosos. Todas las operaciones de cálculo de rendimientos, compraventa, etc., eran facilitadas extraordinariamente. Ya no era la cuadrícula de los ideólogos ni de los colonizadores, sino la de los traficantes de solares (Chueca, 1968, p.19).

¿Pero qué alma estamos buscando entonces? La obsolescencia de modas, productos, mercancías o matrimonios marca tiempos flexibles y cambiantes, también para la identidad. La velocidad que sacude a la sociedad del siglo XXI obliga a ordenar, entender y conocer los flujos de personas, de los transportes, del movimiento de formas construidas y no construidas, de la publicidad y otros muchos elementos con singularidad propia. Hauser (1993) encuentra en el impresionismo a un movimiento de artistas que pusieron en relación la vida cotidiana de las ciudades y sus obras.

El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobrecitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana (p.196).

Una vez se han probado algunos pasos del camino, se podrían pasar a describir las particularidades de la ciudad actual, teniendo en cuenta que buscamos retratar un espíritu cambiante en relación con el ser humano y su capacidad de transformación. Como ya se ha comentado previamente, el enfoque no pretende ser exclusivamente contemplativo, sino que buscará problemáticas con naturaleza crítica.

La ciudad actual es consecuencia de los crecimientos urbanos de las últimas décadas, que apostaron por la vivienda unifamiliar como modelo residencial, y la disgregación como modelo territorial. No se han encontrado alternativas a esta forma de habitar, que lleva más de medio siglo determinando el diseño de las ciudades, donde la lógica coche-ciudad ha imperado todo el tiempo. Chueca Goitia (1968) realiza una caracterización de los modelos de ciudad en "Breve historia del urbanismo", que

reconoce los modelos mediterráneo, nórdico e islámico. El autor resume sus cualidades en estas palabras, para compararlas con las ciudades contemporáneas:

Lo que caracteriza a la ciudad contemporánea es precisamente eso, su desintegración. No es una ciudad pública a la manera clásica, no es una ciudad campesina y doméstica, no es una ciudad integrada por una fuerza espiritual. Es una ciudad fragmentaria, caótica, dispersa, a la que le falta una figura propia. Consta de áreas indeciblemente congestionadas, con zonas diluidas en el campo circundante. Ni en unas puede darse la vida de relación, por asfixia, ni en otras por descongestión (p.22).

Los proyectos urbanísticos de la ciudad expansiva proponen un modelo de vida aislado, donde una nueva parte de la ciudadanía intenta encontrarse e identificarse. La ciudad condiciona a la sociedad porque ha sido proyectada en un sentido u otro, de su éxito dependerá que provea espacios contruidos con los que se identifique el ciudadano. ¿Es el centro comercial un buen lugar para ello? La ciudad dispersa y depredadora de suelo es también producto del desarrollo inmobiliario y la expansión económica apoyada en la construcción descontrolada. La Ley de suelo del año 2007, se asoma a este asunto en su Exposición de motivos, donde recuerda las posturas del gobierno europeo, que defienden el modelo de ciudad compacta frente al modelo depredador de territorio:

La Unión Europea insiste claramente en ello, por ejemplo en la Estrategia Territorial Europea o en la más reciente Comunicación de la Comisión sobre una Estrategia Temática para el Medio Ambiente Urbano, para lo que propone un modelo de ciudad compacta y advierte de los graves inconvenientes de la urbanización dispersa o desordenada: impacto ambiental, segregación social e ineficiencia económica por los elevados costes energéticos, de construcción y mantenimiento de infraestructuras y de prestación de los servicios públicos.

Por otro lado hay opiniones que asignan notoriedad a la condición hedonista que se inserta actualmente en la sociedad actual, que se podría retratar en "el culto al cuerpo". Amendola (2000) expone en "La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea" un concepto que encierra estas ideas.

Es el nacimiento del individualismo de masa, fundamentado en el principio cada vez más extendido de que cada uno tiene que vivir su vida en el pleno respeto a su identidad. Cada uno tiene derecho a ser lo que es y, sobre todo, de ser lo que ha decidido ser. Se afirma un individualismo ético que sostiene y refuerza - atribuyéndoles un valor moral absoluto- identidades y diferencias (p.91).

Por otra parte, las metrópolis o las aglomeraciones urbanas, como puntos principales de actividad económica, participan de una variedad de colectivos multiculturales que piden nuevos análisis desde el punto de vista urbanístico y sociológico.

Por eso, para comprender el paisaje urbano contemporáneo, sería mucho más interesante estudiar el auge de los nuevos colectivos y lo que podrían aportarnos, qué hay de tan atractivo en ellos y cómo se relacionan con otros grupos mayores e igualmente nuevos, en vez de hablar constantemente de la vida pública y de la comunidad en términos de algo que se ha perdido y de lo que ni estamos seguros de saber que era (Lootsma, 2000, p.471).

En este sentido, se encuentran posiciones educativas que comparten el mismo ángulo respecto a la pluralidad de culturas que caracteriza a la gran ciudad, anteponiendo la dimensión crítica, moral o política de las artes a la destreza o sensibilidad estética. Seguramente este sea uno de los pilares que determinen el análisis del paisaje que actualmente es necesario en las aulas. Efland (2003) reclama un enfoque multicultural con esas premisas y que aspire a la transformación social.

Un segundo aspecto que convierte el multiculturalismo en un asunto específicamente posmoderno es que no se enseñan y transmiten sus contenidos meramente para procurar un conocimiento y comprensión del arte a los alumnos y promover una cultura artística valiosa en si misma sino para cambiar las relaciones sociales (p.34).

Además de estos factores, que tienen en cuenta los contextos personales de los estudiantes, ya se ha comentado que la ecología guiará el debate urbano y territorial de esta investigación mediante el establecimiento y diagnóstico de relaciones en el paisaje. El mundo de las artes puede proporcionar actividades donde el pensamiento crítico, la deconstrucción y la construcción de conocimiento vayan ligados a la faceta activa y creativa que lo singulariza. La acción cinematográfica que se propone mira por el

cambio hacia modelos vitales y urbanos sostenibles, propiciando el crecimiento del compromiso y la conciencia del mundo a nivel local y global. Si no se materializan esas ideas, opiniones y expresiones hacia los ecosistemas naturales y urbanos, seguramente quedarán olvidados en el aula. En caso contrario, la obra resultante emitirá un mensaje más o menos correcto, veraz, reaccionario o de protesta, pero sin duda habrá constituido un proceso mental que obliga a elegir contenidos, establecer juicios y buscar las imágenes o pruebas que los visualizan.

La ciudad, dicen, es un texto que puede ser leído, y, en efecto, ha habido intentos por percibir el paisaje urbano como un todo coherente en que se inscribe un discurso. Ahora bien, esa ciudad considerada como texto, ¿es realmente inteligible? Podría sospecharse que no, que sólo es un galimatías ilegible, sin significado, sin sentido -cuando menos sin un sentido o un significado-, que no dice nada, puesto que la suma de todas las voces produce un murmullo, un rumor, a veces un clamor, que es un sonido incomprensible, que no puede ser traducido puesto que no es propiamente un orden de palabras, sino un ruido sin codificar, parecido a un gran zumbido. La ciudad se puede interpretar, lo urbano no (Delgado, 1999, p.189).

4.6. Práctica documental y educación desde el paisaje

Además de buscar algunas directrices para el análisis del paisaje fílmico, esta investigación también es orientada hacia el desarrollo de prácticas de cine documental dentro de la escuela. Las herramientas para ejercer una didáctica distinta y acorde con la tecnología que rodea a las nuevas generaciones, viene acompañada del influjo que suscita el mundo de las imágenes. Las posibilidades de trabajo con el cine desde la perspectiva del espectador presentan variadas estrategias a elegir, ya sea por la diversidad de las obras cinematográficas o porque cada docente elige los ejemplos prácticos que necesita para su labor y un enfoque que es absolutamente personal. La reflexión sobre el paisaje a través del cine vendrá caracterizada por lo que Giroux (1997) llama la dimensión cívica de los profesores:

Un elemento central de toda política y pedagogía pensadas para una ciudadanía crítica es la necesidad de reconstruir un lenguaje visionario y una filosofía pública que pongan la igualdad, la libertad y la vida humana en el centro de los conceptos de democracia y ciudadanía (p.221).

El estudio del paisaje cinematográfico supone el primer encuentro educativo en esta investigación. El segundo tiene como objeto las posibilidades de reflexión y retrato de la realidad desde el documental. En la búsqueda de una relación pedagógica más intensa entre paisaje y cine dentro de la enseñanza, se elige la práctica documental como instrumento para la interpretación crítica de la ciudad y el territorio.

La práctica documental toma así un lugar en la escuela para formar parte de las actividades de análisis de la realidad y construcción de resultados. En el cine de principios del siglo XX, además de la creación de películas que contaban historias ficcionales e inventadas, muchos creadores que usaban el cinematógrafo tuvieron una inclinación a enseñar lo que para ellos era un verdadero espectáculo. Querían mostrar la realidad y traer estos lugares lejanos a las privilegiadas ciudades donde se proyectaban las películas. La curiosidad por conocer cómo cazan los esquimales o cómo es el desayuno en oriente fue la chispa de inicio para un tipo de cine que quería hablar del mundo tal y como es. El interés de aquel cine documental por las culturas exóticas tiene hoy una variada descendencia que trata temas más o menos actuales, pero que quieren

reflexionar sobre asuntos que merecen una investigación de tal envergadura. Nichols (1997) define así las virtudes del documental:

El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes. Vemos imágenes del mundo y lo que éstas ponen ante nosotros son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas (p.13).

Mientras en la edad de oro de Hollywood se estudiaba el final feliz y romántico como la perfecta evasión en las películas de ficción -lo que llegaría a ser una tradición- otro cine se empezó a producir. El cine documental, un cine realista que ganó su público gracias a enseñar un mundo alejado de las salas de proyección y perfectamente real -asumiendo la paradoja de una realidad que se proyecta-. El invento del cinematógrafo, además de generar una nueva profesión y un nuevo arte, va a ser una vía más a través de la que emitir información, de emitir conocimiento. Gispert (2009) explica algunas ventajas que pueden surgir del trabajo con el documental en espacios educativos:

La función del documental en la escuela ha sido siempre la de complemento y su composición formal o expresiva no despierta la más mínima inquietud entre los docentes. Este hecho resulta especialmente dramático en la actualidad, cuando el documental ha experimentado un notable desarrollo, se ha convertido en un medio de expresión activo, generándose nuevas formas estilísticas algunas de las cuales cercanas al ensayo (p.27).

Realizando un análisis somero de los momentos históricos en los que el cine ha roto consigo mismo para seguir innovando, encontramos distinguidos movimientos que han protagonizado divergencias con los modos establecidos de hacer cine, principalmente contra el cine de Hollywood. El Neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa, el Free Cinema británico, el Nuevo Cine Alemán o el Cinema Verité europeo estaban compuestos por cineastas cansados del cine idealista norteamericano, por lo que huyeron de los decorados para "salir a la calle" y empezar a retratar sus historias en entornos reales. Los equipos portátiles permitían una estética y unos contenidos que presentaban actitudes de compromiso con la realidad social. Estos directores intentaban retratar las condiciones sociales de forma más auténtica, practicando la

libertad de expresión y también una incipiente libertad técnica en el campo de la producción fílmica.

Manteniendo la distancia que separa la educación general con la actividad profesional, el espíritu que encontramos en estos movimientos es análogo a la inquietud hacia la realidad que se pretende trasladar. Las tecnologías digitales proporcionan herramientas móviles que registran fotos, videos y sonidos, lo que hace factible actividades en grupo para realizar comentarios sobre material audiovisual obtenido por los discentes. Aun así, no se logra disponer una verdadera educación para la producción audiovisual que tenga como destino entender mejor los medios de comunicación y cómo emiten su información. Esta investigación entiende que el paisaje facilita que eso ocurra, además de provocar y alentar hacia la expresión libre y analítica. Aponte García (2003) señala la trascendencia actual del paisaje:

Vale la pena preguntarse sobre el valor simbólico de nuestro paisaje cotidiano, sobre los significados a él asignados y en él percibidos. Es decir, preguntarse sobre qué concepción de nuestro paisaje habitual y cómo solemos percibirlo; esto como punto de partida en el recorrido hacia la búsqueda de identidad cultural a través del paisaje (Aponte García, 2003, p.160).

Si hablamos de educación obligatoria, parece lógico dar un lugar a programas o contenidos que respondan al deber y la capacidad ciudadana de participar activamente en los procesos urbanísticos y de ordenación del territorio. En este sentido se ha proyectado el taller de "Análisis y construcción de paisaje a través del cine", donde a través de la investigación-acción se pone en valor la práctica documental. Enfocada hacia los espacios públicos, persigue la inclusión de contenidos urbanos y el conocimiento de la realidad, elaborando narrativas cercanas a muestras como el barrio o el pueblo.

Si tomamos las directrices de los currículos educativos y las competencias, los terrenos en que se mueve el paisaje son variados. Desde la cultura e historia propias de cada población, así como el patrimonio artístico y cultural, hasta el territorio como maestro si se le observa, el paisaje ayuda a comprender las vías necesarias para el desarrollo sostenible.

No buscamos una práctica documental que profundice en sus propios argumentos, sino como un ejercicio de capacidad de reflexión y expresión audiovisual sobre asuntos y problemáticas cercanas. Por esta razón, entre otras, se ha tomado el cortometraje como la medida que responde funcionalmente a las intenciones de la investigación. La realización de un cortometraje contempla todas las fases necesarias para realizar una obra fílmica, con el beneficio de adaptarse a las necesidades educativas -y no profesionales- que se tratan.

Teniendo en cuenta que hablamos de una experiencia iniciática y que el arte cinematográfico conlleva trabajo en equipo, la división de tareas se plantea como un buen momento para educar en la comunicación entre iguales y la resolución de diferencias analíticas y creativas. Esto no es un método, es una filosofía de trabajo que entiende que el diálogo guía el camino, que no siempre es recto y tiene curvas. Bergala (2007) indica en "La hipótesis del cine" algunas pautas para la didáctica fílmica que se identifican con estas ideas:

En el territorio de la educación, el arte debe funcionar como un fragmento de anarquía, de escándalo, de desorden, por lo que debe actuar como una experiencia compartida, ya que lo esencial de la educación artística reside en motivar el alumno hacia el arte para que pueda atrapar su importancia real (Bergala, 2007, p.20).

El espacio público recibirá una mirada, que será compartida junto con el resto de miradas del grupo, generando distintas percepciones del mundo. Sin perder cada perspectiva individual, se pueden absorber complementos de otros, empezando a compartir sus mismos puntos de vista y generando un discurso sólo con analizar las diferencias. Actividades como localizar lugares, identificar elementos, analizar relaciones y comentar un paisaje forman parte de la fase informativa del proceso didáctico. La fase creativa generará un guión mediante la relación y reelaboración de tales comentarios, requiriendo nuevas imágenes o entrevistas a lo largo del proceso. En definitiva, la combinación conceptual del taller permite desarrollar competencias técnicas digitales mientras se trabaja una actitud de compromiso ciudadano basada en el debate de imágenes locales.

4.7. Historia del documental: un viaje desde lo educativo

Parece adecuado un somero estudio sobre la historia de la práctica documental para contextualizar el destino educativo que tiene en la investigación: el taller de cine. Esto significa también hacerlo de manera que el paisaje participe de manera presente y activa en las averiguaciones. Esto no significa que el paisaje del cine de ficción esté exento de estos valores, que serán contemplados, pero la vocación de mostrar mundo del documental lo hace prevalecer para los objetivos del taller como proyecto creativo-educativo.

Se propone un viaje en el tiempo por la historia del documental, sin apartar la influencia del cine de ficción y la evolución de ambos en paralelo. La intención principal es atender al significado del cine documental en su ámbito social contemporáneo para descubrir qué pueden aportar aquellas formas de pensamiento en las aulas actualmente para la formación de la opinión de los discentes. Se considera también al séptimo arte como industria y como fuente de uno de los imaginarios con mayor peso en la sociedad desde hace mucho tiempo. Este apartado sobrevuela los diferentes giros en la técnica y el estilo que produjeron el cine, reflejados en los movimientos que dieron particularidad al cine durante el siglo XX. Esta breve perspectiva histórica pretende mostrar las motivaciones que llevaron a esas maneras de trabajar y qué oportunidades similares podríamos encontrar en la tecnología audiovisual que manejamos actualmente para la práctica del cine. Se va a resumir la cadena de relaciones e influencias entre aquellos documentalistas que cambiaron la manera de hacer ese cine, pero incidiendo en las ideas y motivaciones que lo provocaron. Escaño (2009) expone que estos matices prevalecen a las habilidades técnicas:

En otras palabras, y ejemplificando a través de nuestro ámbito educativo artístico, la apuesta está en ahondar en el discurso educativo, cultural, social y filosófico a través del arte antes que pretender la enseñanza de técnicas artísticas o del aprendizaje centrado en la consecución de la excelencia del arte (p.32).

El cine ha evolucionado mucho desde sus inicios. Se ha reinventado a medida que avanzaban las ideas, las técnicas y la industria, hasta que es en las últimas décadas cuando el documental ha encontrado la manera de diferenciarse del estilo televisivo. La

evolución del cine documental puede considerarse como manera de oponerse a ese discurso que no cambia desde hace tiempo. La creatividad imparable y los adelantos del cine documental lo definen como arte mientras lo separan del reportaje periodístico. Una manera constante de expresar nuevos significados que, en cada época, ha conseguido aprovechar las circunstancias para seguir retratando su momento histórico. Mark Cousins relata en la serie documental *La historia del cine: una odisea* cómo fueron los inicios del arte cinematográfico:

Los estudios eran una cadena de producción capitalista que se propagó por el mundo: India, Méjico, Italia, Reino Unido, China, Hong Kong, Corea y Francia. Hacían películas que reproducían patrones establecidos, pero el sistema también fomentaba la maestría y el buen gusto, la extravagancia y la genialidad. El alma en la máquina era el arte (Cousins, 2011).

Los aspectos decisivos que hicieron a la película documental como un trampolín para sus autores fue la capacidad de mostrar mundos accesibles pero que no eran percibidos con facilidad. Los primeros experimentadores ya hablaron del valor instructivo y documental de las imágenes. El paso determinante se produjo en Francia por la ligereza del equipo cinematográfico que se inventó, frente a otros inventores como Edison: "sin embargo fueron los hermanos Lumiere, gracias a inventar una cámara más manejable y menos pesada, quienes convirtieron en realidad la película documental, haciéndolo en dimensiones mundiales con sensacional rapidez" (Barnouw, 1996, p.134). Tras el cambio de siglo algo cambió en la balanza entre las películas de ficción y documental. El documental dominaba la mayor parte de la producción en casi todos los países hasta 1907 pero, a partir de ahí, la ficción empezó a dominar el interés público y el documental declinaba en cantidad e intensidad. Los factores eran varios y el documental era víctima de sus primeros y rápidos éxitos por todo el mundo. Barnouw (1996) relata la decadencia del documental en esta etapa, producida por la propia práctica y el auge de la ficción:

Muchos productores seguían aplicando las fórmulas que hasta entonces habían alcanzado instantánea aceptación. Mientras tanto, la cinematografía de ficción sufría innovaciones por obra de Melies, Porter y muchos otros. El arte del montaje estaba empezando a desarrollarse en los filmes de ficción, no en los documentales, y esto cambiaba toda la naturaleza de la comunicación fílmica (p.187).

Algunas estrategias que pretendían dar mayor impacto a las obras documentales terminaron por ahogar el estilo frente al crecimiento de la ficción. En las giras del *Cinématographe*, los emisarios de Lumiere promovían sus actividades y procuraban obtener el patrocinio de la realeza, logrando un gran éxito que a la larga tuvo sus repercusiones. Barnouw (1996) describe así la pérdida de interés en el documental que se produjo debido a estas elecciones:

Filmaciones de un rey, zar, káiser, emperador, rajá...etc. Esto facilitaba el acceso a las funciones oficiales y favorecía otros permisos, pero los hombres del cinematógrafo tuvieron que pagar un precio por ello. Se convirtieron en agentes de la propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales (p.192).

El trabajo fílmico empezaba a reflejar las actitudes propias de la mentalidad colonial. Con el juego de imágenes que se proponía, el montaje mostraba en ocasiones nativos misteriosos y encantadores que eran objeto de la guía y protección de los europeos. "Con semejantes proyectos, el documental tendía a convertirse en una parte dudosa y rutinaria de los programas fílmicos" (Barnouw, 1996, p.192). Mientras, el cine de ficción se alimentaba de varios rollos y la aparición de los astros del cine hizo que el documental decayera aún más. Barnouw (1996) añade el surgimiento del noticiario, que agravará la situación desde su propio campo:

En 1910 nace el noticiario, con ediciones semanales y bisemanales. Los noticiarios de Pathé y Gaumont fueron seguidos por muchos otros en todo el mundo. Estaban orientados a transformar el habitual documental en una composición ritual: una visita real, un suceso deportivo, una maniobra militar, un suceso gracioso, un desastre, un festival nativo. El noticiario aceleró la decadencia de la película documental. Bien poco quedaba ya de su primera vitalidad; el periodo Lumiere había acabado (p.195).

Hasta aquí se podría analizar que la decadencia temporal del documental tras unos inicios trepidantes es debida a una pérdida de identidad y una separación de temáticas socialmente compartidas, además de una creatividad basada en el éxito de un método que queda obsoleto ante los trucos y mecanismos de la ficción, dejando de sorprender al público.

No se pretende un análisis histórico exhaustivo, por lo que los saltos en el tiempo definirán momentos en los que cambia el pensamiento de los realizadores, mostrando enfoques que caracterizan la práctica documental para aplicarlos en contextos educativos. Por ello, se va comprimir la historia de los primeros grandes documentalistas a través de las cuatro modalidades de representación documental que Nichols (1997) formula:

Expositiva (comentarios clásicos de «voz de Dios», por ejemplo); de observación (que minimiza la presencia del realizador); interactiva (en el que el director y los actores sociales reconocen la presencia del otro abiertamente en la conversación, las acciones participativas o las entrevistas); y reflexiva (en la que el realizador dirige la atención del espectador hacia la forma de la obra) (p. 19).

Según indica el autor, esta clasificación se deriva de la inexistencia de estudios concretos que definan cómo participan los realizadores documentales en sus propias obras. "La postura del realizador, el modo en que ocupa espacio y negocia la distancia de la mirada de la cámara, no han tenido una importancia primordial en la crítica o la práctica del documental" (p.19). Detrás de las primeras apariciones de cada modalidad se encuentran grandes nombres del cine, pero esto no significa que sus prácticas tengan coordenadas espaciales y temporales fijas:

Las modalidades pueden atravesar diferentes periodos y cinematografías nacionales. Pueden empezar como un movimiento (parece ser que la modalidad expositiva empezó con John Grierson, la reflexiva con Dziga Vertov, la de observación con Flaherty y la interactiva con Jean Rouch y el National Film Board of Canadá), pero la modalidad va más allá de un tiempo y lugar concretos, aportando nuevas variaciones en cuanto a estructura y contenido (Nichols, 1997, p.54).

Aunque son conceptos de representación histórica, pueden coexistir en un momento temporal, pero la aparición de una nueva manera de hacer cine se produce del desafío u oposición hacia una modalidad previa. En esta discusión que define las distintas vías de representación del cine documental, se encuentran modelos que clarifican estrategias válidas para la didáctica del cine y que serán más o menos adecuadas según el enfoque educativo que se persigue. En estas palabras de Nichols (1997) encontramos resumidas algunas debilidades de las modalidades expuestas según la opinión de los

cineastas que practicaban otra de ellas, definiendo por oposición las ventajas y fortalezas del estilo propio:

Podemos afirmar que los documentales reflexivos ponen en duda supuestos comunes a las otras tres modalidades restantes; que los documentales interactivos echan por tierra las limitaciones del tiempo presente de la modalidad de observación; que los documentales de observación rechazan el tono de argumentación de la modalidad expositiva; y que los documentales expositivos intentan contravenir la invitación a escapar del mundo social implícita en una buena parte de la ficción (Nichols, 1997, p.54).

Cada modalidad posee en su esencia la misma búsqueda por representar la realidad pero, en las críticas que se produjeron entre ellos, se pueden apreciar las características e intenciones de la forma de pensamiento de cada estilo. Barnouw también describe las relaciones profesionales entre Grierson y Flaherty durante el paso del documental de observación al expositivo-narrativo. El autor describe el cine del norteamericano como retratos que ganaban su magnetismo por ser desconocidos pero muy auténticos: "un documental de Flaherty era un largometraje que presentaba en primeros planos a un grupo de personas que vivían en remotos lugares pero que resultaban familiares a causa de su humanidad" (Barnouw, 1996, p.89). El éxito de las nuevas reglas de Grierson, levantó los reproches de Flaherty, para quien la "voz de Dios" era una maldición para el cine. Barnouw (1996) explica los fundamentos de ambos cineastas, mientras podemos entender las diferencias entre el estilo de Grierson y Flaherty, que es más limpio sin la intromisión de un texto ajeno a la imagen:

Lo característico de los documentales de Grierson estaba en el hecho de que se referían a impersonales procesos sociales; generalmente se trataba de cortometrajes acompañados por "comentarios" que articulaban un punto de vista, una intrusión que para Flaherty era un anatema. El modelo de Grierson se difundía cada vez más (p.89).

Otros cines han ido apareciendo hasta configurar movimientos que trabajan bajo circunstancias propias. La búsqueda continua por la superación del cine anterior tiene a veces su fuente en las posibilidades tecnológicas, de manera que estas marcan las pautas fílmicas. Para Barnouw (1996), el free cinema británico es un ejemplo porque

muestra una preocupación especial por el sonido como rasgo característico de esos realizadores:

Estos eran "observadores" que se negaban a cumplir el papel de promotores. Nuevos equipos ligeros hacían posible una observación más directa que era nueva en el documental; los equipos tenían que ver tanto con el sonido como con la imagen. Y los autores cinematográficos estaban empeñados tanto en escuchar sonidos como en observar imágenes. Era como si la cinta magnetofónica les hubiera abierto un nuevo mundo, y ellos estaban fascinados por sus sonidos, el habla y los ritmos orales (p. 204).

El free cinema nace en la década de los 50 junto al "Manifiesto de los Jóvenes Airados" (Angry Young Men), y se prolonga hasta el final de los 60. Su cine documental se ocupa de lo cotidiano, contemplando un compromiso con la realidad social de aquel entonces. Surge como una reacción a la artificialidad narrativa de Hollywood y el cine británico clásico, considerados demasiado dependientes de los intereses del sistema de estudios.

La captación de imágenes y sonidos simultáneos rompió con los esquemas existentes, ello dio facilidad para que las cámaras salieran de los estudios y los decorados para salir al exterior a rodar en las calles o la ciudad para mostrar la realidad. El free cinema pudo ver cómo sus personajes comenzaban a controlar la acción independientemente de los directores, de manera que el público situaba sus miradas en estos "protagonistas" que se entrevistaban. Barnouw (1996) describe así estas circunstancias:

Con el nuevo acento puesto en el lenguaje -personas que hablaban- los documentalistas se estaban moviendo hacia un terreno que habían descuidado durante mucho tiempo y que se manifestaba con efectos sorprendentes y hasta revolucionarios. Desde que apareciera el cine sonoro -en las décadas de 1930 y 1940- rara vez los documentalistas habían filmado a personas que hablaban, salvo en breves escenas estáticas (p.207).

Según Barnouw (1996), los primeros intentos de hacer un cine documental interesado en los problemas sociales de manera voluntaria fueron los del cine directo. Este género nacido en Norteamérica y trasladado a Europa, fue igualmente posible gracias a los

avances registrados en los instrumentos de captación, que facilitaban las tomas móviles en los lugares y la sincronización del sonido.

Los equipos ayudaron a los documentalistas a abrir nuevos mundos; y aquí hay que tener en cuenta la comunicación espontánea. Al principio los documentalistas se habían concentrado en figuras famosas, pero luego el foco se desplazó hacia la gente humilde, filmada en situaciones de estrés. Ese material podía ser revelador, al reflejar las presiones de la sociedad sobre el individuo (p.217).

La conquista del sonido sincrónico por los documentalistas influirá de manera decisiva en los productores de películas etnográficas. La narración pasa a ser considerada como una limitación contra la polifonía que suponen varias personas opinando sobre el mismo asunto, aunque esto introdujera ambigüedades. Barnouw (1996) explica este encuentro entre entrevista y narración:

Hasta la década de 1960, la mayor parte de estas películas eran eruditas conferencias ilustradas. La banda sonora traducía sabias lecciones y las imágenes visuales suministraban el apoyo explicativo. Cuando las figuras comenzaron a hablar y a asumir dimensiones humanas, se plantearon problemas: el comentario constituía un obstáculo (p.219).

El cine directo y el cine de realidad (cinema-vérité) se asimilaran en muchos aspectos. Sus cineastas desean filmar directamente la realidad y representarla de forma sincera para resolver la relación de la realidad con el cine de su momento. El segundo constituye un estilo que comenzó reaccionando en Europa hacia el sistema clásico de hacer películas. Barnouw (1996) considera en estas palabras algunos resultados de la inclusión de la entrevista en los documentales:

El cinéma-vérité, como el cine directo, a menudo trataba sobre los grandes y poderosos, pero también contribuyó a que la gente humilde se convirtiera en participante articulado de la sociedad. Los narradores con voces en off de las décadas anteriores casi siempre habían sido voceros elitistas. De manera que el nuevo género tenía cierto efecto democratizante... o destructivo, pues esto dependía del punto de vista adoptado (p.230).

La aparición en el documental de una fuerza singular como la entrevista puede asignarse al cine de realidad, que obtenía efectos intensos y controvertidos. Los dos géneros que se comentan lograban sus fines mediante sus preguntas antes que mediante la protesta, evitando el proceso de montaje. Barnouw (1996) añade que:

El cine catalizador -cinéma-vérité- influyó en la evolución de las técnicas cinematográficas de maneras que iban desde lo beneficioso a lo desastroso. Ese cine asignó un lugar a la entrevista, un recurso que la mayor parte de los documentalistas había evitado usar. Los documentales comenzaron a estar plagados de entrevistas. Cuando se los utilizaba con fines puramente informativos, los resultados eran en general chatos y pedestres (p.230).

El espíritu que impulsaba a estos cineastas a contar sus relatos en exteriores y en contacto con la realidad y no desde el estudio de cine se acerca también a las ideas del neorrealismo. Aumont (1996) resume las características que Bazin asigna a este movimiento italiano de posguerra, que mostraba las condiciones sociales de forma más auténtica, alejándose del estilo histórico que impuso el fascismo:

Para Andre Bazin, su defensor e ilustrador, el neorrealismo podía definirse por un haz de rasgos específicos, más relacionados con el conjunto de la producción cinematográfica tradicional que con la propia realidad. Según él, esta «escuela» se caracterizaba por un rodaje en exteriores o en decorados naturales (en oposición al artificio del rodaje en estudio), por recurrir a actores no profesionales (en oposición a las convenciones «teatrales» de la interpretación de los actores profesionales) y a guiones inspirados en las técnicas de la novela americana, utilizando personajes sencillos (en oposición a las intrigas clásicas demasiado bien «trazadas» y a los héroes extraordinarios) con una acción enrarecida (en oposición a los acontecimientos espectaculares del filme comercial tradicional) (p.136).

El cine neorrealista no contempla el uso de grandes medios, pero supo aprovechar el contexto de crisis en que se encontraba para contar historias que inmortalizaron ese momento y auparon al género para seguir siendo considerado muchos años después. El interés de esta investigación por el paisaje sitúa a este cine en un plano cercano e interesante, pero se debe evitar la identificación con el propio mundo histórico. Aumont (1996) considera que la realidad se filtra en las películas de forma relativa:

No hay que sacar la rápida conclusión de que el cine narrativo es la expresión transparente de la realidad social, ni su exacto contrario. Por eso se ha podido tomar el neorrealismo italiano como una parte de verdad, o el ambiente eufórico de las comedias musicales por el puro opio (p.99).

Se han destacado, dentro de la historia del documental, algunos cambios en la forma de pensar y trabajar de los cineastas que han supuesto estrategias innovadoras, a la vez que han abanderado las tendencias de movimientos fílmicos relevantes. El atractivo que poseen para esta investigación reside en la perspectiva social que tomaron gracias a los avances, acudiendo al exterior de los estudios e incluyendo al paisaje en sus planos. Según hemos visto, para contar relatos contamos con diversas alternativas; elegir la apropiada dentro de esta gama de procedimientos y llegar al discurso fílmico dependerá seguramente de los medios, la naturaleza del tema y el fin al que se quiere llegar con la obra.

4.8. Particularidades del cine de ficción y documental

Previamente se han realizado comentarios sobre la línea que separa el cine de ficción y el cine documental. Esta tradicional forma de clasificar las películas parece estar superada por una forma de hacer diferente que es denominado como cine de no ficción y que encuentra sus virtudes desde las dos vertientes. Esto no impide que sea necesario revisar estas formas de cine en lo que pudiera competir al paisaje.

Por lo tanto este apartado recogerá algunas consideraciones que son valiosas y forman la base del trabajo de investigación, ya que sus fondos los colocan al frente de las necesidades de una sociedad sumergida en la imagen. Actualmente, la tradicional diferenciación entre ficción y documental ha sido superada por la visibilidad de obras que se sitúan entre los dos términos. "Hay más festivales dedicados a un cine distinto, alejado de las salas comerciales en el que se encuentran documental y ficción: el cine de no ficción" (Álvarez Lamata, 2011). La cineasta define el término como un cine cercano al documental pero que permite cierta apertura a otros elementos que no son exactamente ficción:

El cine llamado de no ficción es un concepto distinto, pero que descende del documental. La tradición del documental se ha visto acompañada de un cine no solo basado en contar, como las obras cercanas al "registro". Realizan un diálogo con la realidad de manera que la construcción la realiza realmente el espectador (Álvarez Lamata, 2011).

Los orígenes del cine en el siglo XX pueden explicar bien la historia de confrontación entre el cine ficcional y documental a través de las declaraciones de sus autores. La separación de los dos conceptos y la profunda distinción en la forma de trabajar se reflejaba en las críticas de los documentalistas al cine de ficción. Nichols (1997) resume las razones de estos comentarios:

El realizador soviético Dziga Vertov y documentalistas británicos como John Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings y Basil Wright realizaron comparaciones severas y poco halagadoras entre la industria del cine de ficción, el potencial formal del cine y el objetivo social del documental (Nichols, 1997, p.33).

En estos comienzos de siglo, el cine de ficción bebía de la ilusión y el idealismo propio que un instrumento como el cinematógrafo podía brindar para realizar fantasías como las de Georges Melies. Nichols (1997) añade que los reproches no solo obedecen a la forma de trabajar, sino a las intenciones con las que se realizaba: "vapulearon a Hollywood como símbolo de espectáculos escapistas y postizos. Aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basadas en motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social" (p.33).

En el plano educativo, estos tipos de cine se definen desde su oposición. Antes de ver que esa postura es muy relativa, vamos a definir los dos conceptos según términos de Gispert (2009):

-Desde un punto de vista categórico, el documental sería el cine que no es ficcional, cuyo punto de referencia es el mundo histórico y la reconstrucción de los hechos factuales (p.20).

-El cine de ficción sería el que no contiene elementos de tipo documental ya que su punto de partida es el mundo imaginario. Pero esta contraposición no deja de ser una paradoja ya que todo filme tiene ontológicamente una cierta capacidad documental, en la medida en que intenta dar cuenta de una realidad, mientras que, por otro lado, la credibilidad de su ilusión ficcional la obtiene precisamente de su consistencia documental (p.20).

Seguramente se está trabajando uno de los puntos más importantes de las bases de la cultura audiovisual: el debate de la representación de la realidad y la ficción. Un tema añejo, pero que interesa actualmente y es fundamental para la educación. El audiovisual tiene la posibilidad de creación de mundo, donde la ficción aporta una perspectiva subjetiva por cómo selecciona su realidad y al documental se le supone cercano a la verdad. Como comenta Gispert, se puede considerar que para las narrativas fílmicas de ficción el cine aporta contenidos educativos tan valiosos como el documental, ya que no deja de alimentarse de la realidad para operar sobre ella. El grado de aceptación de una película para un uso educativo puede medirse en base a la manera en que los autores dejan que la realidad se muestre en el relato. Aumont (1996) señala dos situaciones donde focalizar esta "medición de veracidad":

Lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación (p.100).

Esta duplicidad refleja los distintos destinos de análisis que pueden interesar para extraer información necesaria sobre la pieza cinematográfica. Por un lado las condiciones de la producción, los lugares o el rodaje y, por otra parte, el arte del montaje y el lenguaje que se utiliza para contar el relato. "El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores) (Aumont, 1996, p.100). La inclusión de ciudad y territorio como objeto de nuestra investigación implica dirigirla, principalmente, hacia la primera ficción que expone Aumont para el análisis fílmico, y para la práctica documental desde el paisaje en la segunda. El primer caso precisa de la realización de algunas averiguaciones que revelen el grado de coincidencia de los paisajes reales y los paisajes representados. Nichols (1997) ofrece algunas directrices que matizan las particularidades del cine de ficción para valorarlo como representación de la realidad:

En una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profílmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier suceso histórico es metafórica, que la gente que vemos, aunque «se interpreten a sí mismos» o no sean profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los lugares, aunque posiblemente sean auténticos, podrían ser perfectamente réplicas e imitaciones sin que ello pusiera en peligro el estatus de la narrativa (p.55).

Pero esto no deja al documental como su versión opuesta en cuanto a la veracidad de sus relatos, ya que este "también puede incorporar conceptos de desarrollo del personaje y subjetividad, montaje de continuidad o secuencias de montaje, y la invocación del espacio fuera de la pantalla" (Nichols, 1997, p.34). Los objetivos educativos que esta investigación pretende para la práctica documental se basan en cómo se conforma su narrativa, ya que presenta mayor dominio para el tratamiento de paisajes que la ficción. Las visiones críticas que se establecen en el documental constituyen formas narrativas clave para el tratamiento de problemáticas urbanas y/o

territoriales en espacios educativos. Nichols (1997) expone en estas palabras el valor del documental, que pueden tomarse como parte de los curriculum que pretenden formar ciudadanos críticos en la sociedad en red:

Es posible que el documental no ofrezca una ruta tan directa o escénica al inconsciente como lo hacen la mayoría de las ficciones. Los documentales, en cambio, son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos sintácticos y las estrategias retóricas a través de los que placer y poder, ideologías y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible (p.39).

4.9. Educación, opinión y objetividad desde el documental

El invento del cinematógrafo, además de generar una nueva profesión y un nuevo arte, va a ser una vía más a través de la que emitir conocimiento. Respecto al documental, sus intenciones pueden ser ofrecer la información sobre un tema, la develación de secretos u ofrecer datos de alguna manera. Esto es algo en lo que coincide con lo periodístico, pero la virtud del documental es explorar la realidad y contar sus argumentos desde un punto de vista nuevo, no contado por los medios o el cine de ficción. La creatividad también puede ser una baza a la hora de contar relatos audiovisuales. Como se ha comentado en apartados anteriores, la antigua diferenciación entre cine documental y de ficción se considera superada por las formas híbridas del cine de no ficción, que posee atributos de las dos variantes tradicionales y renueva ese debate.

Cercano a este debate -que es puramente fílmico- se encuentra el de la "objetividad" en la información, pudiéndose establecer interrogantes similares a los establecidos en la "Alegoría de la caverna" de Platón. De igual forma nos podríamos preguntar actualmente por qué porcentaje de verdad hay en la información que recibimos y qué cantidad está diseñada para que opinemos de cierta manera o consumamos determinados productos. La objetividad es un ideal difícil de alcanzar, pero todavía nos llegan noticias y juicios que parecen contarnos lo que está sucediendo de manera objetiva. La guerra en Siria es una muestra de la confusión entre informadores de cualquier posición o país. Pero los servicios informativos de televisión todavía se anuncian como "objetivos y veraces". El análisis sobre cómo nos cuentan cada relato es tan importante como el contenido en sí, por eso es necesaria la reflexión en el ámbito de la educación audiovisual. El documental puede también llevar a la ensoñación gracias a su forma, por eso tampoco se debe olvidar el análisis de sus mecanismos. Nichols (1997) indica que el espectador debe prestar interés a esta circunstancia:

El estatus del documental como discurso sobre el mundo no capta la atención de un modo tan generalizado. Los documentales ofrecen placer y atractivo mientras que su propia estructura permanece prácticamente invisible, sus propias estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan en gran medida desapercibidas (p.13).

El reportaje periodístico tiene características comunes con el documental pero, entre otras cosas, el primero es siempre de actualidad y el segundo puede serlo o no. Si

analizamos las modalidades del documental de Nichols, tendremos distintas maneras en las que el realizador se relaciona con la obra: observación, exposición, reflexiva o interactiva. ¿Podemos decir que el documental es más valioso para construir conocimiento cuando se realiza concretamente bajo alguno de estos modelos? ¿Será así cuanto más se acerque al concepto de registro audiovisual? ¿Será más objetivo? Lo más cercano a un registro sería el modelo de observación, donde las obras parecen explicarse por sí mismas. Pero el orden preestablecido en el montaje siempre indica un proceso de narración. La intención del realizador puede ser opuesta a la observación, Michael Moore muestra sin pudor su implicación en el proceso y coprotagoniza el film.

En el documental hay siempre una mirada personal, y por mucho que intentemos que las imágenes se expliquen ellas solas, hay muchas miradas posibles ante los mismos hechos. Pero no nos interesa tanto la neutralidad en el documental como la posibilidad de discursos polifónicos en un mismo relato. Está bien que exista una comunicación interna en el film documental, no solamente información ofrecida desde un punto de vista. El espectador está lejos de poder responder instantáneamente al creador de la obra sobre lo que le ha parecido su exposición. Si el autor dispone múltiples voces puede abarcar posturas distintas y resolver cada interrogante que el espectador pueda plantearse, dentro del diálogo interno en el que plantea y descarta sus hipótesis. Si alcanzar esa objetividad es difícil, por no decir imposible. Puede que la participación de distintas voces consiga acercarnos a una visión múltiple de opiniones, para vernos reflejados en ellas y obtener una propia.

La diferencia con la emisión puntual de noticias es importante si lo vemos desde el siguiente punto de vista. Una noticia suele publicarse rápidamente ya que corre el riesgo de caducar su relevancia. Es lo que se llama el "valor del momento". El mismo ente que emite la noticia genera en el tiempo una cadena de elementos que informa periódicamente de manera conectada, pero que torcerá su juicio en función de los acontecimientos sin una capacidad de reflexión a largo plazo. El documental tiene un carácter mucho más abierto y reflexivo, ya que tomará datos en un tiempo más amplio y su metraje le permite aportar información sobre la evolución de los acontecimientos en el tiempo. De esta capacidad de reflexión surge un juicio, pieza importante que escasea en el puzle de los informativos televisivos. Muy pocos son los minutos dedicados a las decisiones judiciales que concluyen los procesos, sobre todo en comparación con la necesidad imperiosa anterior de estar informados diariamente. El documental puede ir a la raíz del asunto y desarrollar lo acontecido para obtener una conclusión, es una

investigación lenta y duradera en el tiempo. Pero como se comenta en apartados anteriores: la objetividad es una quimera, aunque se disfrace de "neutralidad". Barnouw (1996) expone en estas palabras las elecciones que realiza un documentalista para realizar su obra:

Todo grupo documental que pretende ser objetivo no hace más que afirmar una convicción de que sus opciones tienen una validez especial y merecen ser aceptadas y admiradas por todo el mundo. Aun detrás del primer paso de esta selección (que es la elección del tema) hay un motivo o una serie de motivos. Algunos sienten que el tema tiene algo que necesita clarificación y que si uno puede documentar ciertos aspectos del tema (toda la verdad es una ficción legal), el trabajo dará como resultado algo que facilita la comprensión, el acuerdo o la acción (p.308).

El cine ha evolucionado mucho desde sus inicios. Se ha reinventado a medida que avanzaban las ideas, las técnicas y la industria, hasta que es en las últimas décadas donde el documental ha encontrado la manera de separarse del estilo televisivo. Una evolución del cine documental como manera de oponerse a un discurso inmutable desde hace tiempo. El avance de la creatividad es lo que define al cine como arte y lo separa del reportaje periodístico. Una manera constante de expresar significados con nuevas formas. Barnouw (1996) describe así las virtudes del documental:

La plausibilidad del género, su autoridad, constituye la especial cualidad del documental, la atracción que ejerce en quienes lo cultivan -independientemente de los motivos que tengan-, y en esto está la fuente de su poder para ilustrar o para ilusionar (p.280).

El cine documental debe tomar un lugar en la educación mediática, que tenga en cuenta su valor como información meditada en el tiempo, como disposición de múltiples voces en un solo texto y como herramienta para el análisis crítico. La didáctica del documental no solo puede trabajar la transmisión de información, sino que establece visiones subjetivas, implicadas y resolutivas de los asuntos tratados.

Se puede focalizar ahora el otro extremo de estas circunstancias, ya que si la objetividad no es apreciada por el espectador en la obra, puede ser tildada de propaganda. Este

caso de ausencia de neutralidad, es descrito por Barnouw (1996) incluyendo algunos matices descriptivos:

Además, la exigencia de objetividad se usa constantemente para reprender con dureza a los documentalistas independientes. A menudo se pronuncia la palabra "propaganda". No deja de haber cierta ironía en esta cuestión de la propaganda. Cuando un cineasta ha sido deshonesto con su público, pues ha adornado lo que presenta de una manera que nos desagrada y nos determina a no dejarnos lavar el cerebro, suele oírse la acusación de "propaganda". La ironía está en el hecho de que se invoca esta palabra precisamente cuando la película ha fracasado como propaganda. Cuando la elección que ha hecho el artista nos complace, no la pronunciamos (Barnouw, 1996, p.308).

Desde hace tiempo vivimos sumidos en una sociedad que se supera constantemente en la cultura de la imagen en aspectos como la influencia de los medios de comunicación, el avance tecnológico, nuevos productos, software y la universalización del empleo de técnicas y herramientas audiovisuales. Una capacidad de registro y manipulación que antes estaban reservados a minorías. En este sentido se han realizado una serie de talleres animando a alumnos de Enseñanza Secundaria a participar en la realización de películas. Con el título "Análisis y construcción de paisaje a través del cine", se ha indagado en el valor de la práctica documental enfocada a reflexionar sobre los espacios públicos como base comunitaria y reflejo de nuestra realidad. Las posibilidades de la práctica documental fomentan competencias educativas como fuente de emociones, conocimiento, análisis crítico, opinión, expresión y, fundamentalmente, transformación como actividad artística.

Los verdaderos documentalistas sienten pasión por lo que encuentran en las imágenes y en los sonidos, que siempre les parece más significativo que todo cuanto puedan inventar. Esos documentalistas pueden servir como agentes catalizadores; no son inventores. A diferencia del artista de ficción, no están empeñados en inventar. Se expresan seleccionando y ordenando sus hallazgos y esas decisiones constituyen en efecto sus principales comentarios (Barnouw, 1996, p.313).

Se puede extraer de estas palabras que el registro que se realiza mediante las cámaras va influyendo sobre la propia práctica del cine documental, que supone un proceso

donde se pueden producir giros, información que se contradice o inalcanzable, hasta que el montaje final resume lo averiguado. Esa investigación se puede confundir con la propia película de manera que cierra y abre incógnitas. Nichols (1997) manifiesta que la obra documental también debe dar cuenta de su forma:

«Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo». Éste podría ser el lema de más de un documentalista, pero pasa por alto lo cruciales que son la retórica y la forma a la hora de alcanzar este objetivo. A pesar de un lema semejante, los documentales plantean una amplia gama de cuestiones historiográficas, legales, filosóficas, éticas, políticas y estéticas (p.13).

Capítulo 5.

Desarrollo de la investigación



5.1.

Análisis crítico a través del paisaje fílmico



5.1. Análisis crítico a través del paisaje fílmico

En el visionado colectivo de una película, la muestra del paisaje fílmico puede llevar hasta determinadas realidades desde una narración que es ficticia, pero que se sumerge en entornos particulares, a veces conflictivos, que son accesibles gracias al cine.

La intención de este apartado es mostrar fotogramas de fragmentos fílmicos como ejemplo de las posibilidades educativas del paisaje en las obras cinematográficas, además de describir las estrategias que se han establecido para su representación y sus localizaciones. Esto ha derivado, junto con el análisis de las entrevistas, en el apartado 5.3 donde se establecen algunas consideraciones generales sobre el paisaje fílmico tras el visionado de, aproximadamente, 300 películas. Este estudio ha provocado el descarte de aquellas películas que no respondían a las aspiraciones de la investigación. Por lo tanto, mientras se analizan las obras también se construye el perfil objeto de la investigación.

Otro objetivo propuesto por la investigación trata de encontrar variables que relacionan al paisaje fílmico con la ciudad o el territorio y que puedan interesar a las pedagogías críticas. Agrupando estas variables se han obtenido una serie de constantes temáticas que reúnen las películas cinematográficas y que requieren de la participación del análisis crítico para la asimilación y meditación de su contenido. El resultado es un conjunto de paisajes fílmicos tematizados dentro de una muestra de 21 películas: 11 de ficción, 3 de no ficción y 7 documentales. Las temáticas que se han agrupado son:

- Fronteras
- Ciudad, urbanismo y construcción
- Barrios
- Cultura urbana
- Ecología

Los análisis expuestos están pensados para alentar hacia el análisis de otros films en las mismas direcciones, es decir, practicando un punto de vista subjetivo pero consciente de las realidades que nos rodean. No se ha realizado un análisis fílmico formal de las piezas, sino una muestra del trabajo que pretende enfocar diferentes problemáticas, gracias al uso de información externa al film y la consideración de principios legales y democráticos sostenidos mediante el urbanismo, la ecología urbana o la ecología de poblaciones. Se han elegido fragmentos donde el poder de la imagen paisajística en los planos generales explica situaciones que suceden ante nuestros ojos: ya sea a través de los

medios de comunicación o en nuestra vida cotidiana. Dramas humanos o dramas ambientales se ven reflejados en la representación de estos paisajes cinematográficos, donde se muestra que forman dos caras de la misma moneda.

Los criterios de selección de películas dependen de la presencia del paisaje y la posibilidad de analizar sus imágenes junto con el contenido de los fragmentos que lo incluyen. Estos paisajes seleccionados siguen los objetivos perseguidos por la investigación: detectar representaciones cinematográficas dentro contextos reales donde el paisaje que favorecen la formación de una conciencia ciudadana, ecologista y crítica.

El análisis de cada película expone los objetos estudiados para su posterior relación como elementos de una misma obra:

- Lugar de rodaje
- Contexto social y cultural
- Imágenes del paisaje
- Mensaje del fragmento narrativo

Los datos expuestos son los necesarios para el análisis, por lo que se han obviado los nombres de los protagonistas y los actores que los encarnan. Tampoco se comentan los premios y galardones recibidos. Estos no se relacionan estrictamente con la investigación ni con los paisajes, el lugar y localizaciones donde se han realizado las películas. No es intención restar mérito a estos galardones, pues gracias a estos éxitos se facilita la distribución de cine extranjero y el intercambio de ideas entre culturas a nivel internacional. En algunos casos se va adelantar el final del relato, ya que en algunos de ellos se exponen las intenciones de la elección de la película y algunas razones de sus posibilidades didácticas. Los fotogramas pueden estar acompañados de sus subtítulos, pues refuerzan la idea del análisis que pretende o sustituyen a imágenes inexistentes de las situaciones descritas por los entrevistados.

Se ha procurado alejar la selección de influencias etnocentristas y se han considerado películas realizadas en los seis continentes. Se ha facilitado un mapa que indica dónde se ha desarrollado el rodaje de la película. A lo largo de la presente investigación se han analizado obras cinematográficas como base imprescindible, pero han sido complementadas con información existente sobre las películas en "The Internet Movie Database", además de la consulta eventual de fuentes periodísticas en internet.

5.1.1. Fronteras

Las fronteras suponen la primera temática que aporta la investigación. Este análisis a nivel territorial trata asuntos cada vez más habituales en los medios de comunicación y en los que el cine puede actuar como otro intermediario. En el plano educativo, sus imágenes ofrecen paisajes en crisis que derivan en historias personales que transmiten las trágicas situaciones de los migrantes del siglo XXI. Se han elegido tres películas de ficción y una documental para el paisaje de fronteras:

- Retorno a Hansala
- Los Limoneros (Etz Limon)
- Sin nombre
- Contramarea

Retorno a Hansala

Producción: España
 Año: 2008
 Dirección: Chus Gutiérrez
 Localizaciones: España y Marruecos



El relato se inicia con imágenes que podemos ver en numerosas playas andaluzas (fig.39). Ya sea paseando por ellas o mediante los medios de comunicación, continuamos viendo un paisaje en la costa donde llegan personas ahogadas, ya que no han conseguido cruzar con vida el Estrecho de Gibraltar. El argumento de este film está basado en la aparición de un grupo de cadáveres en las playas de Rota en octubre del año 2003. Por sus vestimentas se descubrió que todos pertenecían a la misma población, lo que da lugar a lugar a una ficción que conecta las dos orillas entre España a Marruecos.



Figs.39 y 40

Los protagonistas de la película reciben roles que se insertan dentro de un relato similar. El director de un tanatorio cercano a los hechos conocerá a la hermana de uno de los ahogados y emprenderán un viaje con dos cometidos. Llevarán el cadáver a su familia para el entierro y mostrarán la vestimenta del resto de víctimas con el objetivo de encontrar a sus familias (fig.40).



Figs.41 y 42

El contacto del protagonista con la familia del ahogado y los habitantes de la aldea se plantea como un encuentro entre culturas con momentos difíciles. El viaje, el visado, los condicionantes culturales y el entierro del cadáver alcanzan momentos intensos (figs. 41 y 42). Las diferencias existentes de pensamiento y hábitos contrastan con momentos de conocimiento mutuo y entendimiento.



Fig.43 y 44

En la figura 43 se muestra el mercadillo de la localidad como centro del paisaje y de las actividades públicas, configurándolo como el lugar de encuentro y convivencia fundamental que representa para esa cultura. Allí los protagonistas exhibirán la ropa de los ahogados para encontrar a sus familias y comunicar la noticia (fig.44).

El paisaje del relato posibilita ver las aldeas de donde parten los jóvenes marroquíes en su odisea, permitiendo relacionar ambas culturas en lo cultural, lo humano y lo social. Un buen punto de inicio para debatir sobre la situación de estas personas que se juegan la vida viajando en condiciones extremas. Las fronteras condicionan el paisaje de esta película permitiendo establecer una pedagogía encauzada por determinados contextos del relato fílmico.

Los Limoneros

Producción: Israel, Alemania, Francia

Año: 2008

Dirección: Eran Riklis

Localizaciones: Palestina, Israel



Esta pieza trata el problema palestino-israelí aportando un contexto y una fotografía que hablan por sí solos, permitiendo que la ficción del relato se apoye intensamente en el paisaje (figs.45 y 46). Un limonar surge como el elemento donde centrar esta polémica, con el que realizar un símil sobre la problemática entre Israel y Palestina.



Figs.45 y 46

El trasfondo del film lo componen las construcciones que el gobierno israelí dispone al borde de sus límites. La nueva vivienda del ministro de defensa israelí se va a construir limitando con un limonar situado a la misma altura. Una mujer palestina que vive en la casa que guarda los árboles protagoniza la película. La mujer del ministro es también protagonista, compartiendo una lucha personal contra las tradiciones de su entorno.



Fig.47 y 48

La película retrata la batalla jurídica de la mujer palestina por el acceso y la supervivencia del limonar situado entre las dos viviendas. Como norma de seguridad inicial se construyen alambradas y una torre de vigilancia en el límite de las parcelas (figs.47 y 48). Después de comprobar que había personas que accedían al limonar, se construye una valla limitando el acceso de la protagonista a los propios limoneros - siempre con el estado israelí como promotor- (figs.48 y 49).



Fig.48 y 49

Estas decisiones tomadas por razones de defensa tienen consecuencias desastrosas para el paisaje, pero sobre todo para la comunicación y el desplazamiento de las personas. La complejidad del problema político trae consecuencias como el aislamiento y empobrecimiento de los palestinos, mientras que Israel ha ido conquistando territorios y ampliando sus fronteras. Como resultado quedan los limones podridos (fig. 50). Los limoneros dejan de ser recolectados y sus frutos se deshacen en el terreno. Posteriormente serán arrancados por representar una posible protección para el uso de bazucas o morteros (fig.51). La obra sugiere a la rivalidad bíblica entre David y Goliath, pero en este caso las piedras están prohibidas y se juega al Monopoly de la opresión. Aunque la lógica de un ministro de defensa viviendo en una frontera con palestina es difícil de seguir, el film construye una muestra a escala de lo que sucede en cada kilómetro de esas barreras de hormigón. Miles de historias ignoradas que cada vez tienen menos peso en nuestras noticias. La nacionalidad de la producción indica un gesto de autocrítica muy estimable para los objetivos de este análisis.



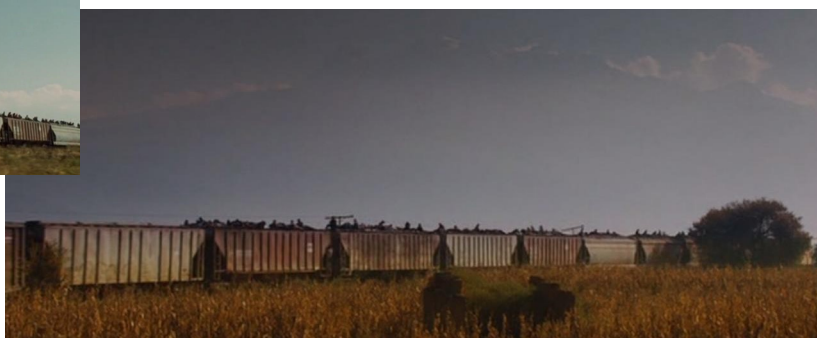
Figs. 50 y 51

Sin nombre

Año: 2009
 Producción: México, Estados Unidos
 Dirección: Cary Joji Fukunaga
 Localizaciones: México, Honduras, Estados Unidos



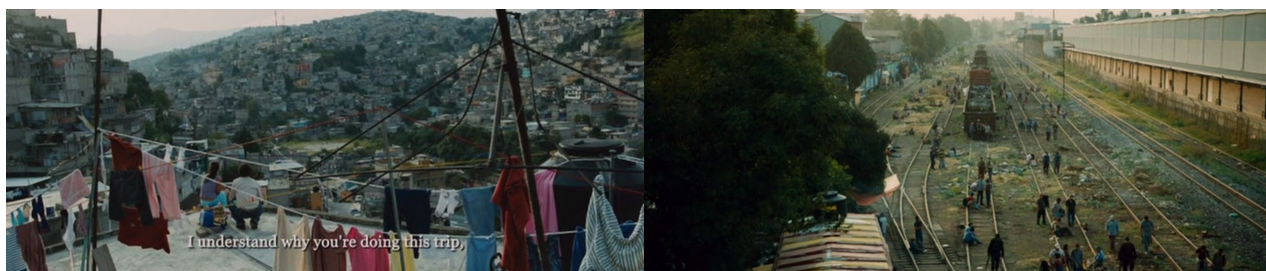
Esta pieza cinematográfica aborda las condiciones humanas extremas en que viajan las personas que realizan rutas migratorias desde Centroamérica a Norteamérica. De nuevo se encuentra un asunto de fondo muy potente que entrelaza las historias de los protagonistas. Estos se conocen en "La bestia" o "Tren de la muerte", uno de los trenes de mercancías que tienen como destino las zonas cercanas a la frontera de México con los Estados Unidos (figs.52 y 53). Los migrantes esperan subir a sus techos para realizar un largo viaje en ellos, obteniendo la ventaja de evitar los controles policiales de fronteras y los centros de detención de inmigrantes. La incómoda travesía en la parte superior del transporte se ve agravada por los peligros que suponen los otros viajeros, ya que se producen maltratos, robos, violaciones o arrojamientos desde el propio tren.



Figs.52 y 53

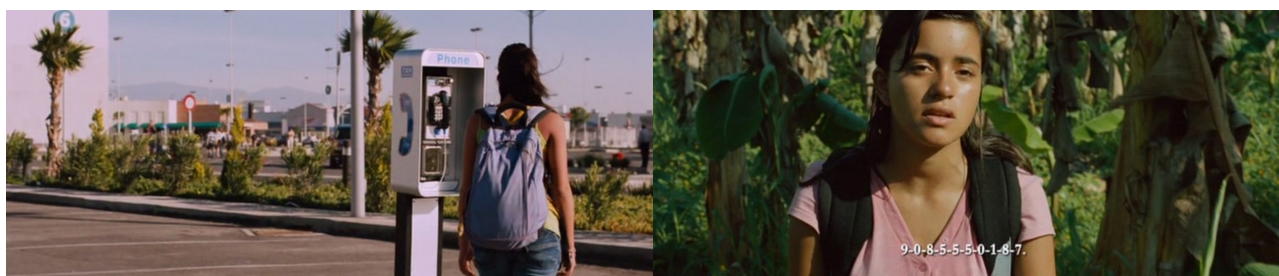
La figura 54 muestra el paisaje de origen de una protagonista, propuesta como una manera de entender brevemente la situación económica, social y la conflictividad que obliga a muchas familias y personas a tomar la decisión de emprender tal odisea (fig. 55). La figura xx retrata una de las estaciones de partida hacia el norte, que se realiza desde las ciudades del estado de Oaxaca. La escena muestra una gran variedad de nacionalidades que esperan la llegada del "Tren de los desconocidos".

El otro protagonista es un miembro de una pandilla mara de Tapachula, una ciudad mexicana cerca de la frontera con Guatemala. La película muestra también el contexto urbano de delincuencia en que se mueven estas asociaciones delictivas.



Figs.54 y 55

Ambos protagonistas deciden abandonar sus lugares de origen y se encuentran durante el viaje, sufriendo varias situaciones que pondrán sus vidas en peligro. La figura xx muestra la llegada de la protagonista a una ciudad estadounidense. Este paisaje corresponde con, adivinen, un centro comercial del extrarradio (fig.56). Desde allí llamará a su familia en New Jersey gracias al número de teléfono que su padre le obligó a memorizar durante el camino (fig. 57). Todos estos fotogramas podrían componer un cómic sobre el trayecto que realizan sus protagonistas. Entre ellos quedarían relatos de sufrimiento e inseguridad que no aparecen en los planos generales, pero que explican mucho mejor las crudas circunstancias que hay detrás de estos protagonistas.



Figs.56 y 57

Contramarea

Año: 2016
 Producción: España
 Dirección: Carlos Escaño
 Localizaciones: Lesbos (Grecia), Siria, España



Esta película documental visualiza las condiciones de la llegada masiva de refugiados desde Turquía a la Isla de Lesbos durante los años 2015 y 2016. Entre otras cuestiones, se refleja el trabajo de los voluntarios internacionales, centrada en la ONG "Proem-Aid", que toma un papel singular. Tras una confusa situación cerca de aguas turcas, algunos de sus miembros fueron arrestados y esperan juicio por tráfico de personas.

La travesía de 20 kilómetros parece asequible pero resulta peligrosa por el modo en que se realiza. Esto es guiados por contrabandistas, hacinados en pequeños botes, aguantando la difícil climatología y sin la seguridad de llegar a Grecia con vida. Las figuras 59 y 60 muestran las dos llegadas posibles: la llegada libre a la playa o la llegada a puerto tras la intercepción de los guardacostas en el mar.



Figs.59 y 60

En la figura 59 serán recibidos por los voluntarios con mantas, ropa seca, agua, algo de comida, palabras de bienvenida y abrazos. Después serán conducidos por un autobús hacia los registros oportunos. La figura 60 enmarca la llegada en una fragata de los cuerpos de seguridad griegos, donde se mantendrán mojados en el mar desde que son interceptados hasta completar las plazas que la embarcación permite. El trato policial solo permite cambiar rápidamente la ropa de los niños y personas de la tercera edad; el resto no merece esas "comodidades". Se puede mantener un símil gracias a estas imágenes, considerando la realidad de estas dos situaciones como gestos propios del pensamiento ciudadano y del pensamiento político, al menos en el gobierno europeo.

El registro diferenciará a las personas por su país de origen, ya que solo tendrán el visado para moverse libremente por Europa aquellos que provengan de países en un conflicto reconocido por la Unión Europea: Siria e Irak principalmente. Estos serán dirigidos a los campamentos establecidos para ellos. Los más representativos son: Moria, un antiguo cuartel y cárcel (fig. 61); y Kara Tepe, levantado con ayuda de Acnur (fig. 62).



Figs.61 y 62



Fig. 62 Fotomontaje de la película

El resto de nacionalidades no pueden acceder a ese privilegio. Su único destino posible estará en un terreno cercano, donde se encuentra el campamento alternativo "Better days for Moria" (fig. 62), creado y coordinado por voluntarios. Está dirigido a aquellos migrantes que no pueden obtener la condición oficial de refugiados: bangladesíes, afganos, paquistaníes, marroquíes, dominicanos...etc. Personas de todas partes del mundo han venido a cruzar a Europa por el Egeo. El campamento es permitido por las autoridades porque es necesario, pero tiene estancias más largas que los otros campamentos y se mantiene solo con la ayuda que recibe. Es un campamento gestionado de manera ilegal, pero también necesario para dar cobijo a los migrantes de estas nacionalidades que, por ser considerados "emigrantes económicos", no tienen posibilidad de visado ni salida factible de la isla. Las personas provenientes de aquellos

países declarados en situación de conflicto tienen posibilidades de conseguir un visado de movilidad por la UE. Por eso los sirios e iraquíes duran poco en la isla, días prácticamente.



Fig.63 y 64

El pacto de la UE con el gobierno de Turquía ha desestimado el establecimiento de vías seguras para la llegada de los migrantes y ha pretendido evitar estos peligrosos trayectos mediante otra vía: externalizando los procesos de registro y visado al gobierno turco -que presume de una dudosa democracia-. Las figuras 63 y 64 refrescan nuestra memoria para recordar el calado de las decisiones que se han tomado. Las situaciones de éxodo, exilio y necesidad de refugio se han producido en el pasado reciente de Europa. Los derechos internacionales establecidos tras las grandes guerras para estas situaciones no se están cumpliendo según algunas intervenciones del film. Entre otras denuncias, se comentan deportaciones masivas “en caliente” en alta mar. Esto significa devoluciones sin identificación y registro de los migrantes, y siendo devueltos directamente a la costa turca. La frontera con Macedonia en Idomeni es otro ejemplo de estas irregularidades (fig.xx).



Figs.65 y 66

El drama de los ahogados en el mar queda finalmente reflejado en el paisaje de la costa de Lesbos (fig. 65). Millares de salvavidas alcanzan las playas y se amontonan en ellas para recordarnos que los conflictos armados -donde también participa occidente- dejan sin hogar, sin ciudad y sin país a millones de personas. Encontrar un lugar donde vivir en paz es su primera necesidad.

5.1.2. Ciudad, urbanismo y construcción

Reduciendo la escala territorial a contextos más reducidos, se encuentran relatos que abarcan proyectos de ingeniería a gran escala, el retrato fílmico de paisajes rurales, la evolución de la ciudad o algunos fragmentos con un contenido social asociado al urbanismo. El área de la construcción lleva un peso especial en ellos, prueba de las argumentaciones teóricas estudiadas en torno a la especulación inmobiliaria, el crecimiento disperso de las aglomeraciones urbanas y el territorio como soporte de la ciudad. La selección temática se compone de cinco películas de ficción y dos de no ficción:

- Naturaleza muerta (Sānxiá hǎoré)
- Innisfree
- Baaria (Baaria, la porta del vento)
- En construcción
- 7 vírgenes
- El carretero (Borom Sarret)
- La bicicleta de Pekín

Naturaleza muerta

Año: 2006
Producción: China
Dirección: Jia Zhanake
Localizaciones: Fengjie (China)

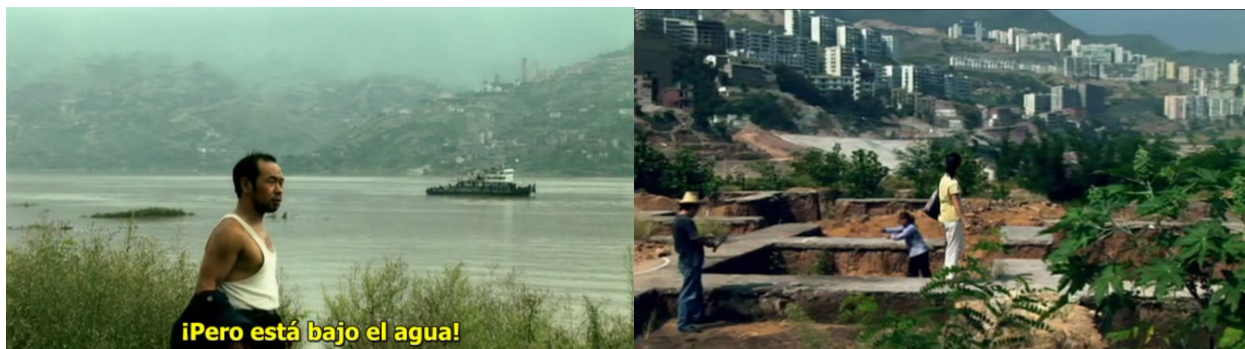


La construcción de la Presa de las Tres Gargantas en China es el contexto real en que se desarrollan las historias de sus dos protagonistas. El diseño de esta impresionante obra hidráulica preveía que el nivel del río Yangtzé se elevara hasta cubrir gran número de poblaciones. Antes del llenado del embalse será necesario derribar todas las viviendas existentes para que el calado de los barcos sea lo mayor posible, generando una alta actividad laboral con estos fines (figs.67 y 68). Fengjie, un pequeño pueblo a las orillas del río, será el lugar de rodaje porque adelanta los efectos de este plan hidráulico y porque está evidentemente afectado por la demolición de millares de viviendas.



Figs.67 y 68

El primer protagonista es un minero que viaja a Fengjie en busca de su ex mujer y de su hija, a las que no ha visto en años. Cuando llega allí puede observar que su lugar de destino ya no existe, está debajo del agua. La segunda protagonista es una enfermera que viaja a la misma localidad en busca de su marido, ya que vuelve a casa después de un largo tiempo fuera (figs.69 y 70).



Figs.69 y 70

Las imágenes del paisaje, dignas de una distopía futurista pero fruto de decisiones del gobierno chino, son sobrecogedoras a la vez que impactantes. Los efectos en la sociedad de la construcción de la presa son igualmente demoledores, causando el desarraigo y la reubicación de miles de familias. Se trata de un proyecto gubernamental necesario para asegurar las reservas de agua en el país, pero cuyas consecuencias sociales son dignas de estudio.



Figs.71 y 72

Innisfree

Año: 1990
Producción: España
Dirección: José Luis Guerín
Localizaciones: Cong (Irlanda)



La película, considerada de no ficción, presenta un retrato del pueblo ficticio "Innisfree", una pequeña población en el oeste de Irlanda que es famosa por ser el lugar de rodaje de la película "El hombre tranquilo" de John Ford. El film muestra exposiciones de sus vecinos casi cuarenta años después sobre cómo afectó el rodaje de la película a los habitantes de aquella comarca irlandesa. Guerín construye un relato de no-ficción interesado en la investigación cinéfila y en plantear el compromiso del cine con la evolución de las realidades donde se rueda. Más allá de la decadencia del mundo rural bajo la que se sumerge la pieza, sus entrevistas ofrecen una serie de temáticas que pueden originar un análisis crítico y consciente del mundo actual.



Figs.73 y 74

En la figura 73 vemos a dos hermanos explicando el derecho a la tierra y el sistema de herencia de las parcelas en la región. Esto da pie a entender cómo el orden familiar vertebraba el futuro de sus miembros y de sus propiedades. En la figura 74 vemos al autobús escolar en su ruta diaria por la comarca. La despoblación progresiva en los entornos rurales de Irlanda supone un problema generacional, ya que todos los jóvenes emigran a las grandes ciudades buscando otras posibilidades laborales. La figura 75 muestra una de las actividades propias de la zona, la recolección de algas.

Mientras se observa la sosegada vida en esta zona de Irlanda, llega una mirada política inesperada que surge de las entrevistas realizadas en el lugar. Se cuenta, con una

Guinness en mano, que el paisaje local fue refugio para activistas del IRA, y que todavía deben existir armas escondidas en sus escondites (fig.76).



Figs.75 y 76

La película también muestra una combinación de imágenes de la película de Ford y la reconstrucción de las mismas secuencias con los habitantes actuales, mostrando las actividades y tradiciones de la zona que todavía se mantienen (figs.77 y 78).



Figs.77 y 78

La localidad elegida para el rodaje mantiene algunas actividades comerciales que se nutren de la popularidad que la zona recibió por aquella película. Como función final para una película con el “sello Guérín”, donde la obra interactúa abiertamente con el medio que se representa, los habitantes de Innisfree asisten a una proyección de “El hombre tranquilo”. Un evento para analizar el paso del tiempo de las costumbres, del territorio y la evolución de su paisaje.



Figs.79 y 80

Baaria

Año: 2009
Producción: Italia
Dirección: Giuseppe Tornatore
Localizaciones: Bagheria (Italia)

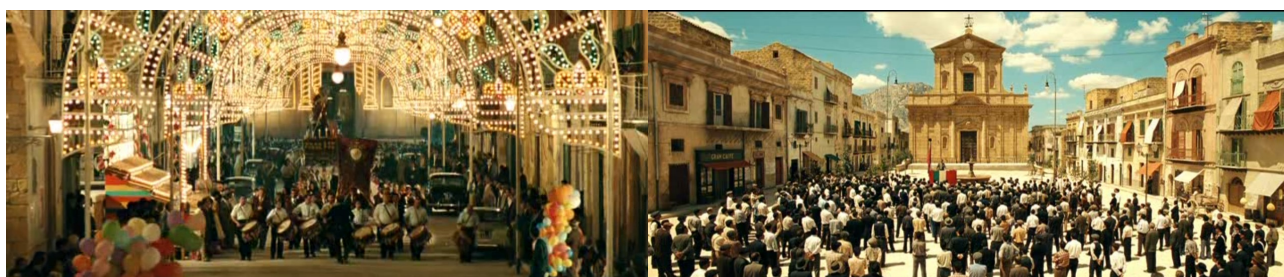


Baaria es una de esas películas que desarrollan su historia en paralelo y según el ritmo de la vida de los sus personajes. Desde la infancia hasta la tercera edad del protagonista, todos los relatos se ven acompañados por imágenes de la ciudad, que se va disfrazando para reforzar el paso del tiempo. Por lo tanto podemos observar la evolución urbana y los distintos usos públicos que toman su lugar en las calles y plazas. La película nos ofrece estudiar cómo se puede ficcionar el espacio para mostrar su historia desde lo público.



Fig.81

El film está rodado en la ciudad italiana de Bagheria y en un antiguo barrio de Túnez, ya que podía representar mejor la apariencia de la ciudad siciliana a principios del siglo XX. Este despliegue tiene la intención de mostrar acontecimientos que suceden desde los años 30 a los 80, a través de tres generaciones familiares. La vida privada de estos personajes se ve relacionada con la vida pública de la comunidad en la provincia de Palermo durante el periodo fascista.



Figs.82 y 83

La situación económica existente en Italia tras la Segunda Guerra Mundial, la hambruna, las condiciones de trabajo o la corrupción forman parte del relato personal del protagonista, que ante las injusticias de mafiosos y terratenientes toma el camino de la política y nos permite ser testigos de la historia de la izquierda italiana tras la guerra. En las figuras xx y xx vemos cómo el paisaje urbano evoluciona en la obra. Desde celebraciones religiosas, mítines o manifestaciones políticas de distinta índole: una marcha de luto y una manifestación con reclamaciones políticas (figs.84 y 85).



Figs.84 y 85

Al final de la película asistimos a la aprobación de un plan urbanístico en el despacho del alcalde. Se puede ver cómo su incapacidad visual ocasiona una situación singular, ya que no puede acceder a la información planimétrica que corresponde al nuevo diseño urbano, por lo que usará el tacto de sus manos sobre una gran maqueta para entender la propuesta. Tras sonreír y aprobar el plan, volverá a hacer uso de sus manos para recibir un sobre, el cual se dirigirá directamente a su bolsillo. Si la corrupción urbanística llega al cine, es que algo no se ha estado haciendo bien durante mucho tiempo.

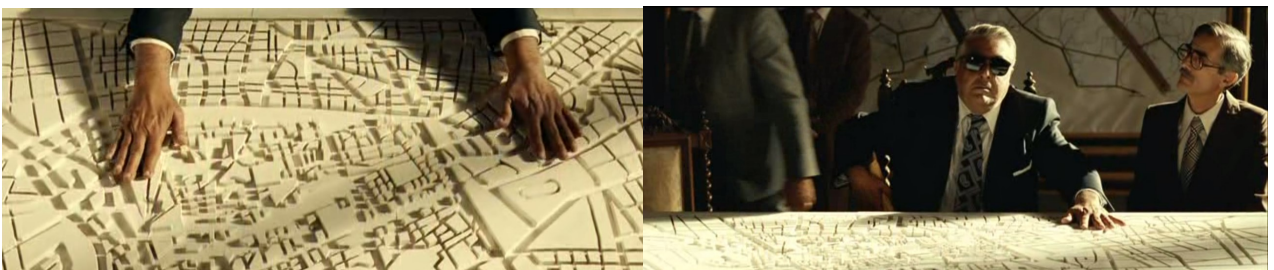


Fig. 86 y 87

En construcción

Año: 2001
Producción: España
Dirección: José Luis Guerín
Localizaciones: Barcelona (España)



La transformación del barrio chino de Barcelona es el centro de este relato de no ficción, a través de los diálogos de varios protagonistas. Sus conversaciones tendrán como fondo los procesos y consecuencias del mundo de la construcción en la Ciudad Condal, donde el paisaje aéreo, repleto de grúas, refleja la intensidad de tales actividades (fig.88).



Fig.88



Fig.89

Personas que tienen alguna relación con el mundo de la construcción tratan su situación como vecinos, trabajadores, jóvenes en paro, personas sin hogar o trabajadores de inmobiliarias y sus clientes. Las denuncias contra la especulación son constantes, ya que han generado situaciones de desahucios y precariedad laboral.

En la figura 89 podemos observar uno de los muchos edificios de los que el proyecto solo mantendrá la fachada, quedando olvidada la memoria de sus interiores y de la vida que se realizaba en ellos. En el plano arquitectónico, las nuevas necesidades residenciales parecen promocionar la eliminación de las distribuciones en planta originales por considerarlas "obsoletas", para sustituirlas por unas más rentables que no necesiten la siempre difícil y costosa rehabilitación.



Fig.90 y 91



La figura xx muestra fuegos artificiales que anuncian la celebración de las Olimpiadas de Barcelona en el año 92. Una imagen que pretende mostrar la relación de simultaneidad entre el gran evento y la promoción o reforma de nuevos espacios urbanos: la festivalización de la ciudad, como ya se comentó para el análisis de la película Grupo 7.



Fig.92



Fig.93

7 vírgenes

Año: 2005
Producción: España
Dirección: Alberto Rodríguez
Localizaciones: Sevilla (España)



El relato transcurre en un barrio obrero y marginal de Sevilla (figs.94 y 95). El protagonista principal recibe un permiso de fin de semana del reformatorio para asistir a la boda de su hermano. Aprovechará esas escasas horas para hacer aquello a lo que está acostumbrado y conoce, mostrando el estilo de vida que le llevaría a estar recluido.



Figs.94 y 95

En un momento de reflexión cuando la boda ha terminado, nuestros protagonistas se encuentran con uno de los enormes esqueletos de hormigón que decoran nuestros pueblos y ciudades. Primero realizarán un ejercicio de anamorfosis, en el que bajan sus cabezas hasta solapar el cartel de venta con la estructura abandonada (figs.96, 97 y 98).

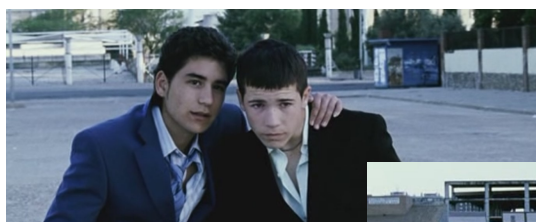


Fig.96, 97 y 98



Al ver la representación del edificio construido, surgen ilusiones reales y virtuales. En primer lugar satisfacen su inquietud por entrar en ese lugar, toda una zona por conquistar. En segundo lugar comienzan a fantasear con ser vecinos de esa comunidad, como si paredes y muebles estuvieran ya en su sitio. Otra promoción de las que recuerdan en nuestro paisaje el colapso económico y estratégico del área de la construcción (fig.99).



Fig.99

El carretero (Borom Sarret)

Año: 1963
Producción: Senegal
Dirección: Ousmane Sembène
Localizaciones: Dakar (Senegal)



Esta primera película del director senegalés, sobre la cual él tenía control completo, por lo que se considera que es la primera película jamás hecha en África por un negro africano. La película ha sido restaurada por la fundación World Cinema, creada por Martin Scorsese en 2007 para ayudar al fomento de la cooperación entre cineastas para identificar, conservar y restaurar películas dañadas que representen la diversidad de las herencias culturales. El relato cuenta la historia sobre un conductor de carros en Dakar, ilustrando que la pobreza en África y los problemas de su gente no se han resuelto con la independencia del país.



Figs.100

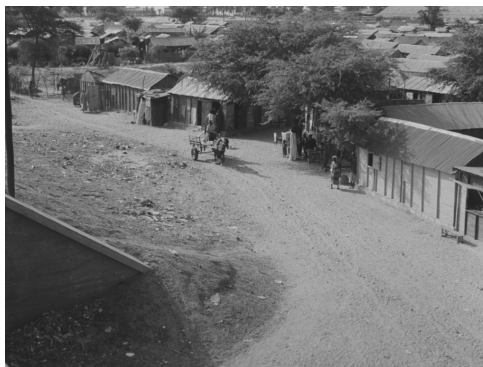


Fig.101



Figs.102

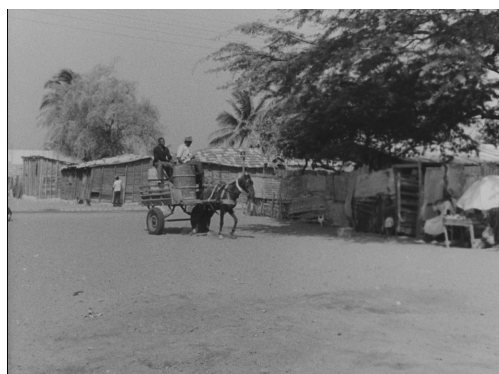


Fig.103

El uso del plano general en esta película pretende mostrar la ciudad a través de los humildes barrios donde trabaja el protagonista, y contraponiéndolos al barrio francés que aparece al final de la película. Esta denuncia de las diferencias sociales provocará un cambio de paisaje al viajar desde los barrios populares, donde este carretero suele subir

a sus clientes (figs. 100. 101, 102 y 103), hasta un barrio donde carros como el suyo tienen prohibida la entrada (fig.106).



Figs.104



Fig.105

El carretero deberá enfrentarse con un problema con la guardia urbana por llevar a un cliente distinto -con chaqueta y corbata- que le convence para llevarlo hasta su barrio. La ciudad prohíbe carros tirados por caballos y un policía multará al conductor del carro, tomando su medalla militar y su carro para el pago (fig.107). El hombre bien vestido, que había presumido previamente de buenos contactos, abandona al conductor, que se queja por quedarse sin los medios para ganarse la vida.



Figs.106



Fig.107

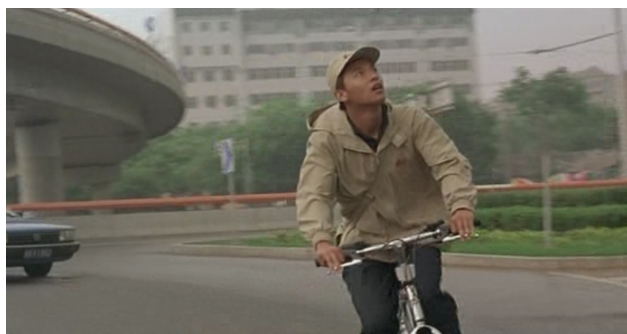
La obra puede leerse como una crítica hacia las diferencias de clase sólo con observar los contrastes en el paisaje urbano de la película. Se pueden observar los barrios populares donde trabaja el protagonista, donde los edificios bajos y calles raramente asfaltadas contrastan con un barrio pudiente que contiene edificios en altura y un diseño urbano similar a las calles europeas.

La bicicleta de pekin

Año: 2001
Producción: China, Taiwan, Francia
Dirección: Wang Xiaoshuai
Localizaciones: Pekín (China)



La película es interesante por relatar la migración desde entornos rurales a entornos urbanos en la actual China. El protagonista es un chico proveniente del campo que debe enfrentarse a la gran ciudad en su nuevo trabajo como mensajero en bicicleta. Tras perder la bici en un reparto, un segundo protagonista comprará la bicicleta robada para comenzar una relación de amistad. Estos relatos personales se desarrollan en Pekín, una ciudad de 17 millones de habitantes con una alta contaminación, que ya es propia de las áreas metropolitanas de este tamaño.



Figs.108 y 109

Las figuras xx, xx y xx muestran que el mundo de la bicicleta rodeará las nuevas amistades del protagonista y su aficiones. Los edificios abandonados serán los lugares donde encontrar su refugio, lugar de reunión y entrenamientos.



Figs.110 y 111

Dejando en un segundo plano la cuestión de quién es el dueño legítimo de la bicicleta, la película propone una serie de aspectos como crítica social, por la que ha sido censurada al inicio de su difusión. Entre ellos destacamos argumentaciones sobre la diferencia de clases, la delincuencia juvenil, las divisiones socioeconómicas entre el campo y la ciudad o el cambio que trae consigo el desarrollo en un país con un rápido crecimiento como China.



Figs.112 y 113



Fig.114

5.1.3. Barrios

El análisis de estas películas se acota al barrio para obtener retratos que descubren los rincones ocultos y conflictivos de su realidad. En esta selección, los personajes significativos se multiplican restando peso al protagonista principal y ofreciendo un variado panorama social tras su argumento. El acceso a la vivienda, la delincuencia juvenil, el tráfico de drogas y otros asuntos conectan a esta muestra, que se compone de tres películas de ficción:

- Elefante blanco
- Clockers (Camellos)
- Ciudad de dios

Elefante blanco

Año: 2012
 Producción: Argentina, España, Francia
 Dirección: Pablo Trapero
 Localizaciones: Buenos Aires (Argentina)



Esta película relata la vida en una villa marginal de Buenos Aires, donde dos sacerdotes y la asistente social del gobierno funcionan como motor para una comunidad estancada, promoviendo avances hacia un futuro más digno. El edificio-insignia de la película es el hospital que se aprecia a la derecha de la figura 115, el elefante blanco, todavía sin terminar y símbolo del olvido de estas zonas de la ciudad para las que se agotan los recursos municipales.

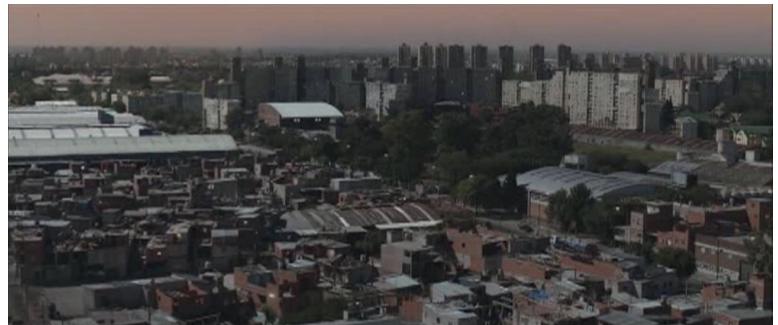


Fig.115



Fig.116

Junto a otros personajes realizan una dura lucha para resolver los problemas sociales del barrio. Los obstáculos durante el desarrollo del trabajo reflejan los múltiples obstáculos con los que se enfrentan este tipo de acciones por el progreso de la comunidad que, por estar reducidas a un pequeño sector de población, no reciben la escucha necesaria. Los protagonistas deben mantener contactos con la administración gubernamental, la jerarquía eclesiástica, las bandas, el narcotráfico y la fuerza policial, arriesgando sus vidas por defender su compromiso y lealtad hacia los vecinos del barrio.

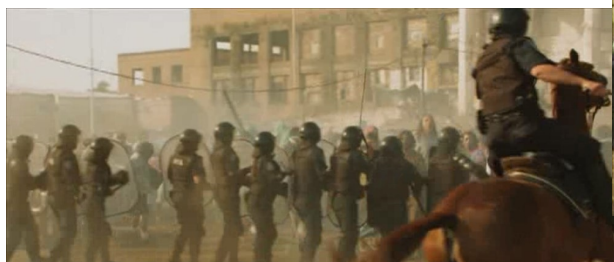


Fig.118



Figs.119 y 120

Tras esperar varios retrasos en la construcción de unas viviendas sociales proyectadas para el barrio (fig.119), los vecinos proceden a la ocupación y estancia de las familias en el solar asignado para ellas como símbolo de protesta (fig.120), ya que no observan avances en el proceso ni que se efectúe la inversión prometida. Las figuras 121 y 122 presentan una carga policial y enfrentamientos entre los vecinos y las fuerzas de seguridad tras esta ocupación. El acceso a la vivienda es tratado en la película como un problema generalizado para la población de esta villa, junto a problemas particulares como las bandas de narcotráfico y las drogas. Todo esto completa una película comprometida y consciente de todas las barreras que deben sortear los protagonistas, lo que provocará la desobediencia hacia sus propias instituciones.



Figs.121 y 122

Clockers

Año: 1995
Producción: Estados Unidos
Dirección: Spike Lee
Localizaciones: Nueva York (Estados Unidos)



La pieza está rodada en un barrio de bloques residenciales ubicados en Brooklyn, Nueva York. Se trata de una película policiaca que se concentra en todos los personajes que intervienen de manera dramática, sin la presencia del detective que "todo lo puede". Un ajuste de cuentas dentro del mundo del tráfico de drogas introduce a la policía en el barrio para investigar el asesinato. Mientras se realiza la investigación se retrata la participación de la comunidad en el caso de homicidio, se expone el funcionamiento de la cadena del tráfico de droga y la captación de colaboradores desde edades tempranas.



Fig.123



Fig.124

Las figuras 123 y 124 –extraídas del film- pueden considerarse planta y alzado del lugar donde suceden gran parte de las secuencias de la película: la plaza, plazuela o plazoleta del barrio. Se muestra como un espacio de relación, donde se refleja la vida de barrio y las relaciones entre vecinos, jóvenes, camellos, reclutadores y policía. Las miradas fílmicas se realizan mediante planos realizados con teleobjetivos, transmitiendo que el tráfico de drogas es algo cotidiano y a la vista de cualquier transeúnte. Los desplazamientos de compradores y camellos se recogen con este tipo de objetivos detectando los movimientos y las distintas operaciones desde la plaza (fig.125), desde las ventanas del bloque de viviendas (fig. 128), desde planos cenitales y desde contrapicados como la figura 126, que muestra el anuncio de la llegada de la policía al barrio para el conocimiento de los interesados.



Figs.125 y 126



Figs. 127 y 128

El mundo de las drogas es relatado desde todos sus participantes: el capo situado en la cúspide, el camello de barrio, la captación de informadores y consumidores, o el cuerpo de policía. Spike Lee muestra su compromiso social en esta película, dirigiendo su mirada al contexto global donde suceden los hechos y sus repercusiones en las familias.

Ciudad de dios

Año: 2002

Producción: Brasil

Dirección: Fernando Meirelles

Localizaciones: Río de Janeiro (Brasil)



Este relato permite conocer el origen y la evolución de las favelas en Río de Janeiro mientras expone las relaciones sociales y la conflictividad en esta forma urbana que existe en Brasil. Una guerra entre bandas que competían por el mismo territorio años atrás en “Ciudad de dios” conduce a la película, con personajes que provocaron esa realidad y no tuvieron inconvenientes de asesinar por subir un escalón de la pirámide del narcotráfico.



Figs.129 y 130



La película es otro ejemplo en que una zona urbana se disfraza para representar otro barrio en un tiempo anterior, ante la imposibilidad de rodar en la verdadera Ciudad de Dios de los 60. El rodaje tiene lugar en otra favela llamada Nova Sepetiva, que tiene un aspecto parecido a la Ciudad de dios de entonces, situada a las afueras de la ciudad en mitad de la nada, donde el aislamiento fomenta la pobreza y la falta de recursos (figs.129 y 130).

El protagonista narra historias sobre los comienzos de esta favela en los 60 hasta finales de los 70, en un lugar que amanecía sin agua, ni asfalto, ni luz, y donde solo el delito parecía proveer mejores condiciones de vida. El lugar es inundado por el tráfico de drogas, los

asesinatos, la delincuencia juvenil y el soborno policial, que se constituyen con el tiempo como algo cotidiano y accesible para todas las edades.



Figs.131 y 132

La segunda parte del relato muestra a los personajes en su juventud, unas calles igual de insalubres y algunos edificios que han evolucionado creciendo en altura y servicios (fig.131 y 132). Los realizadores de la película tuvieron que pedir la colaboración del jefe de una favela para poder filmar en su zona y disponer así de las condiciones de seguridad adecuadas para poder realizar el rodaje. El jefe autorizó la entrada de las cámaras con la condición de que se contratara a la mayoría de los actores y extras entre la misma gente de la favela (fig.133).

El significado narrativo y dramático del lugar en el que fue rodada la película es esencial, ningún reparto, decorado o lugar habría podido plasmar de mejor forma la historia de las favelas brasileñas y los problemas de narcotráfico del lugar. El casting culmina con un reparto donde todos y cada uno de los personajes están vinculados al espacio en el que ocurren los hechos, quedando conectados doblemente por el espacio de rodaje, sus paisajes, y por la película, que cuenta la historia de sus propias vidas.



Figs.133 y 134

5.1.4. Cultura urbana

Si atendemos al paisaje urbano, podremos observar frecuentemente estímulos que provienen de potentes equipos amplificados que están reproduciendo música. Dentro de las relaciones del ser humano con la música, queremos hacer un homenaje a las culturas que, además de influir a incontables estilos posteriores, han comenzado sus andanzas en el espacio público. Mediante una inmersión hacia temas musicales, se tratan dos documentales que repasan dos estilos que tuvieron repercusión en la ciudad y su paisaje, así como entre ellos: dub y rap.

Ante la falta de fuentes visuales sobre la vida en la calle durante las décadas descritas, se utilizan planos de entrevistas que describen aquellas situaciones. Esta información, que no se ofrece para el dub de los años 50, la encontramos mínimamente para el rap de los 80 y 90, al ser más joven.

La razón fundamental para incluir a estos estilos y no otros, radica en que nacieron y se desarrollaron en el espacio común, siendo compartidos por muchos vecinos, ciudadanos y transeúntes, que respondían a la llamada de la música, una llamada transformadora. Steve Barrow, productor y escritor de reggae, relata cómo se vivía el estilo dub al final de los años 40 en Jamaica, su origen:

“Así que había unos 2.000 watts sólo para la gama baja. Así el bajo y la batería sonaban pesados. Era lo máximo que podías lograr en un registro. Y los agudos eran fuertes...afilados como un cuchillo. Y lo podías escuchar, en altavoces de acero, a 2 o 3 millas por la noche. Eso atraía a la gente. Estos bailes en Jamaica eran al aire libre. No en un hall. Lo llaman "dancehall", pero no hay hall. Sólo el cielo”.



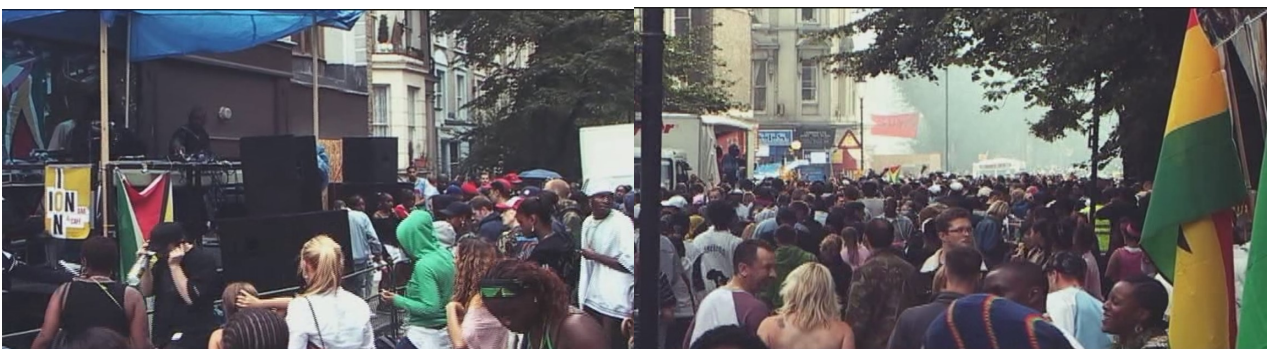
Fig.135 Ecos del dub (Natal, 2008)

La perspectiva del análisis, por lo tanto, se constituye desde la educación, el cine y la música, todas implicadas en el paisaje. Dos películas documentales se analizan conjuntamente y exponen la influencia de estos estilos en la cultura urbana y en el paisaje urbano de Jamaica y Estados Unidos, y posteriormente por todo el mundo:

-Ecos del dub (Dub echoes)

-Scratch

Estas dos piezas permiten realizar un viaje por el tiempo y el espacio si nos proponemos entender la cultura urbana actual en muchos barrios del mundo, donde estos estilos están instalados y resisten al paso del tiempo por su cercanía a lo social. Para llegar a la cultura hip hop, más moderna, el documental Scratch (Pray, 2001) investiga en las primeras figuras del estilo, a través de la técnica "scratch" que utilizan los dj's. Se establecen conexiones entre los artistas, tanto del micrófono como de los platos. El trayecto fílmico continúa en 2008 con "Ecos del dub", donde parece que los autores introducen la marcha atrás en la máquina del tiempo para tomar el testigo de "Scratch". Parten desde el origen del dub de los 50, como primeras relaciones entre un mc y un dj, Hasta intentar demostrar sus influencias en el rap mediante nombres y artistas concretos que viajaron entre una cultura y otra. Los dos documentales que se analizan tratan temas musicales fundamentalmente, pero hay fragmentos interesantes para entender qué condiciones trajeron a la cultura soundsystem, la música rap y la cultura hip hop. Su impacto urbano, permanente y global de estos movimientos culturales nos habla de un paisaje que generan esas manifestaciones artísticas, donde el único permanente lo constituye el grafiti. Aquí se investiga qué va más allá de ese grafiti.



Figs.136 y 137 Ecos del dub (Natal, 2008)

Ecos del dub (Dub echoes)

Año: 2008

Producción: Estados Unidos

Dirección: Bruno Natal

Localizaciones: Jamaica, Brasil, Reino Unido, EU



Neil Fraser, dj conocido como Mad Proffesor, expone sus argumentos sobre el origen de unas técnicas que provocaron la popularización de un estilo que traería consecuencias para la música popular de baile en el futuro:

“Así, nació el dub. Lo que hicieron fue tomar la mesa de mezclas y la hicieron instrumento. De repente pusieron el bajo y la batería al frente. Y comenzaron a experimentar sonidos con muy poco equipo. Mucho del dub de Lee Perry fue hecho con dos 4-tracks vinculados. Ese fue el fundamento. Crearon un cerebro y un corazón. El bajo es el cerebro, un cerebro para escuchar, y la batería son los latidos. Eso te da una idea de lo que el corazón está diciendo...así que pones un bajo y una batería y empiezas a tocar. Así que ese tipo de cosas te da una idea...de que el sonido es un ser vivo. Un testamento del corazón, que hace que quieras bailar. Dub era el nombre de un plato, lo llamaban 'dubplate', donde empezaría a sonar el dub”.

Barrow, cofundador del sello “Blood and fire”, comenta que era fácil hacerlo porque en Jamaica no existían los derechos de autor. La conexión analógica de mesas de mezcla como instrumento, el nacimiento del remix y la producción de varias versiones de la misma canción fue el comienzo determinante para la música en adelante, especialmente la electrónica. Steve Goodman, dj, productor y fundador del sello Hyperdub, expone el proceso que se realizaba en aquellos inicios en Jamaica para convertir un original en otra canción distinta:

“El proceso básico de crear un dub de un reggae instrumental se llama versionar. Lo que involucra tocar arreglos del track original, en otras palabras, samplear el track original y transformarlo en algo nuevo. Cambiándolo”.

Barrow también aporta información interesante sobre la isla caribeña y el movimiento en el que participa, asumiendo en el documental la perspectiva social y comunitaria que caracteriza a estas manifestaciones artísticas:

"Estas culturas, como el dub y el dancehall de las llamadas "zonas de gueto", han demostrado ser muy vibrantes, muy duraderas, porque tienen que trabajar duro para satisfacer a las personas en condiciones de opresión. Tienen que sacarlas de esas condiciones, así que tienen que ser fuertes para hacerlo. Tienen que sacar a la gente de ese entorno y hacer que se olvide; como dijo Bob Marley: cuando la música golpea no sientes dolor".

En cuanto a la línea entre producción y consumo de la música en la actualidad, habla de algunos valores de la música jamaicana frente a la necesidad de renovación y actualización constante:

"Mi filosofía con "Blood and Fire" es decir, si, mira, la sociedad capitalista dice que sólo lo nuevo es bueno. Lo viejo no es bueno. Tienes que tener el último modelo, el último modelo de auto, el último modelo de móvil, la última ropa... Así que continuamente debes correr para continuar con "lo último". Pero estamos hablando de una cultura que hizo un 'riddim' en 1968 y puedo editarlo mañana y hacerlo un hit, ¿no? Cuarenta años casi. Así que fue hecho para durar".

Estas palabras podrían derivar todos sus matices en aspectos varios, pero la intención de Barrow tiene un matiz social a una escala casi familiar. Su tono, aunque algo elevado, busca lo pedagógico, apostando por el valor del dub como una zona apta para encuentros intergeneracionales:

"Y estamos disfrutando lo mismo, no estamos separados. No somos los viejos y los jóvenes confrontados. Todos somos putos humanos. Estamos juntos. Y por eso quería decir: nuestra vieja música, que piensas que es de mamá y papá, es tan buena como la nueva, sin diferencias. ¿Crees que el drum n' bass es pesado? Aquí hay algo de drum n' bass pesado... de King Tubby. Bien pesado".



Fig.138

En la segunda parte del documental, se exponen algunas claves de la influencia de la música jamaicana en el rap que nace en el barrio del Bronx, en Nueva York. Tanto en el rap como en el dub, el mc o dj –respectivamente- canta para animar a la gente. Si nos situamos en Estados Unidos en los 80 (fig.139), podemos advertir la misma estructura en la constitución de los soundsystem, presente en la calle, parques y plazas. El rapero y productor Rodney Smith, conocido como Roots Manuva, comenta como la misma relación musical enlaza lo que sucedió en barrios de Jamaica y Norteamérica:

“La cultura hip hop está basada, más que cualquier otra música, en el sampleo. Y sin eso no habría el rap que hay, aunque el rap, o hip hop, como es llamado hoy, es una innovación americana, pero todo comenzó, a ese nivel, en Jamaica, con los 'toasters', los DJs”.



Figs.139



Cuando el hip hop comenzó
los DJs estaban en los parques,

Fig.140 Dj Jon Cruz, conocido como Shortkut

Los hechos que se analizan tienen en la música una nueva guía para el paisaje, pero también es interesante cómo el cine ha podido influir en los procesos históricos que se relatan en estos dos documentales.

Una película jamaicana es comentada en la película por tener cierta influencia en el panorama americano. Fue “Harder they come” (Henzell, 1972), protagonizada por el cantante Jimmy Cliff (fig.141).

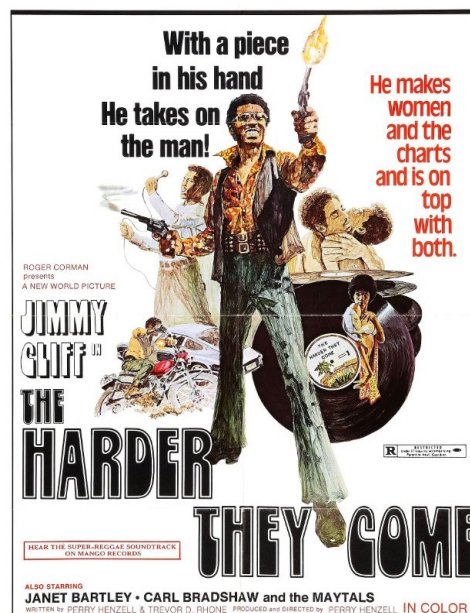


Fig.141



Fig.142

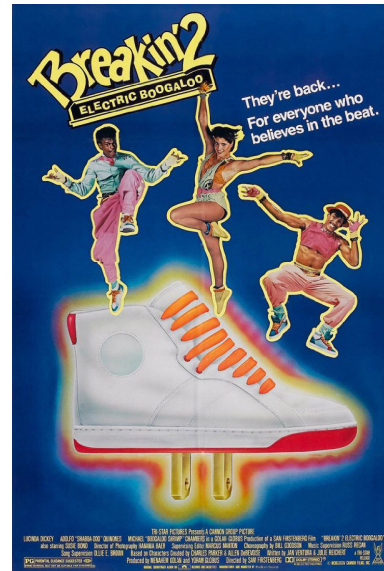


Fig.143

En el caso de la cultura hip hop, las películas han actuado como vehículos de cultura en su llegada a España, con proyecciones como "Beat Street" (1984) (fig.142) o "Electric boogaloo" (1984) (fig.143). Detrás de estas coloridas producciones, en los orígenes del estilo, el barrio del Bronx ve nacer a este estilo musical callejero como instrumento para la concienciación social. El racismo y los movimientos civiles fueron el caldo de cultivo para nuevas formas de vivir la ciudad entre jóvenes latinos y afroamericanos. El hip hop suele representar una rivalidad creativa para aquellos que prefieren diferenciarse mediante el rapeo, el scratcheo, el baile y el spray...y no otro tipo de medios. Mientras vemos la punta del iceberg con algunas estrellas del rap apareciendo en televisión y colaborando con otros estilos, la cultura hip hop se mantiene viva en sus propios entornos y comunidades. El rap vive desde sus orígenes una lucha interna donde la fama, las pistolas y los coches de lujo enturbian una cultura de la calle donde la expresión creativa propone otros dilemas, cuestiona las circunstancias sociales y promueve el desarrollo artístico de sus barrios.

Scratch, rap, baile y grafiti se pueden practicar en colaboración pero también en competición. El egocentrismo que caracteriza en ocasiones al rap, es resultado del "yo puedo hacerlo mejor que tú" donde se construyen opiniones individuales. Los Mcs hablan sin pelos en la lengua, dicen lo que piensan y se convierten en los trovadores sociales de este siglo, ya que pueden tratar con profundidad temas políticos, la desigualdad o la injusticia. Esto es lo mismo para el grafiti, ya que la autoexpresión abanderada esta cultura donde el diálogo se practica en el espacio público.

Scratch

Año: 2001
Producción: Estados Unidos
Dirección: Doug Pray
Localizaciones: Estados Unidos

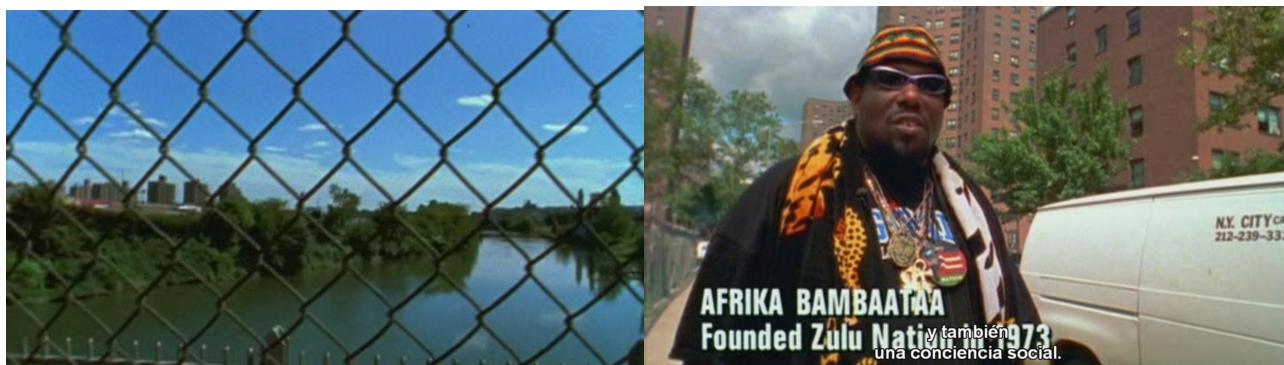


El documental Scratch trata el nacimiento de esta técnica del rap, con lo que también describe el contexto que lo vio nacer y las influencias entre aquellos artistas pioneros. Sus entrevistas están dirigidas a asuntos musicales, pero también contienen interesantes comentarios para entender las condiciones que dieron forma a esta cultura urbana: la música rap y la cultura hip hop. El dj neoyorkino Grand Wizzard Theodore, a quien se atribuye la invención del scratch, define los conceptos para evitar confusiones:

“Mucha gente mezcla rap e hip hop. Dos cosas muy diferentes. Cuando se trata del rap, hay un MC y un DJ; en el caso del hip hop, están los grafitis, el break-dance, los DJ's, los MC's, todos los elementos en uno. Eso es el hip hop”.

Este movimiento, difundido y enraizado por todo el mundo, brinda desde su multidisciplinariedad la posibilidad de generar espacios compartidos donde se reflejan interacciones comunitarias. Ese fue su origen según explica Kevin Donovan, conocido como Afrika Bambaataa, que propuso iniciativas para la mejora del Bronx en los años 70 (fig.145):

“Este es el barrio de Bronx, cuna del hip hop. Llamado también "Casa de Dios", "Pequeño Vietnam". Era una locura, ni la policía entraba. Había mucha violencia, de pandillas, y también una conciencia social. Y creamos la Universal Zulu Nation para hacer evolucionar las pandillas de modo positivo”.



Figs.144 y 145

El papel ideológico de Kevin Donovan en estos acontecimientos es esencial, quedando sintetizado perfectamente en las palabras de Dj Jazzy Jay:

“Bambaataa era uno de los jefes de Black Spades. Un jefe de barrio. Bambaataa fue a África cuando era jefe de Spades, vio cómo los negros vivían allá, adoptó su cultura y creó la Zulu Nation aquí. Reunimos a gente diferente, grupos de danzantes, b-boys, b-coristas, raperos y grafiteros, para crear una cultura”.



Figs.146 y 147

Como se ha comentado, los grafiteros aportan la única huella permanente en el paisaje de estas manifestaciones culturales. Junto con la publicidad urbana, el grafiti constituye un asunto surgido en el camino de la investigación, que ahora se analizan brevemente de manera conjunta.

Partiendo de la contaminación visual que ambos pueden representar, la publicidad urbana y el grafiti son grandes soportes gráficos que son impuestos al ciudadano en el espacio público. La publicidad está aceptada y el grafiti lo está desde el punto de vista artístico, pero no tanto desde el punto de vista ciudadano, ya que todavía duda de su valor. Tenemos publicidad en las paradas de transporte, en los cruces de calles y en las grandes autopistas, pero el grafiti es tan impuesto como todos estos.



Figs.148 y 149

Ambos cubren cualquier tipo de espacio en nuestras calles, pero son imágenes que se supone no tendrían por qué estar allí. Ya sea por el beneficio municipal o por la necesidad de una expresión plástica, forman parte de nuestro paisaje urbano cotidiano. Sería un ejercicio muy pedagógico visualizar y entender por qué están ahí y qué códigos los definen.



Figs.150 y 151

Por lo que se extrae del documental Scratch, en el graffiti hay comunicación, se alterna la participación, se compete entre iguales. Detrás de la publicidad solo hay consumo o “vóteme usted”. El graffiti, en términos de esta investigación, resulta más real, cercano, y culturalmente nutritivo que la ficción publicitaria. El graffiti propone herramientas para la transformación social y para la revalorizar el patrimonio urbano y el paisaje, sobre todo se encuentra en condiciones de opresión. Naut Humon, compositor de música electrónica experimental, encuentra en el hip hop un flujo propio dentro de la ciudad de San Francisco:

“Después de los años 60, y perdón si la identifico con toda la Cultura Grateful dead, creo que estamos ahora en una cultura completamente diferente. Que creo iniciada por los scratches de Invisibl Skratch Piklz. Hoy, con los equipos existentes alrededor de San Francisco, tenemos una nueva fuente de energía”.

5.1.5. Ecología

Esta selección de películas resulta de la inagotable muestra de paisajes en el cine documental. Este da testimonio sobre una realidad histórica concreta, pero la intención de este estudio es enlazar cada película como partes del mismo discurso ecologista a nivel global. Las obras pretenden elaborar una protesta con tintes internacionales mediante ejemplos localizados y contextualizados en diferentes partes de mundo. Todos ellos forman ahora parte de este capítulo, donde las imágenes seleccionadas alcanzan paisajes, más o menos lejanos, pero sobre los que queda mucho por reflexionar. Dentro de la selección realizada se considera a *Koyaanisqatsi* como película de no ficción, ya que se sitúa entre el documental y el cine experimental.

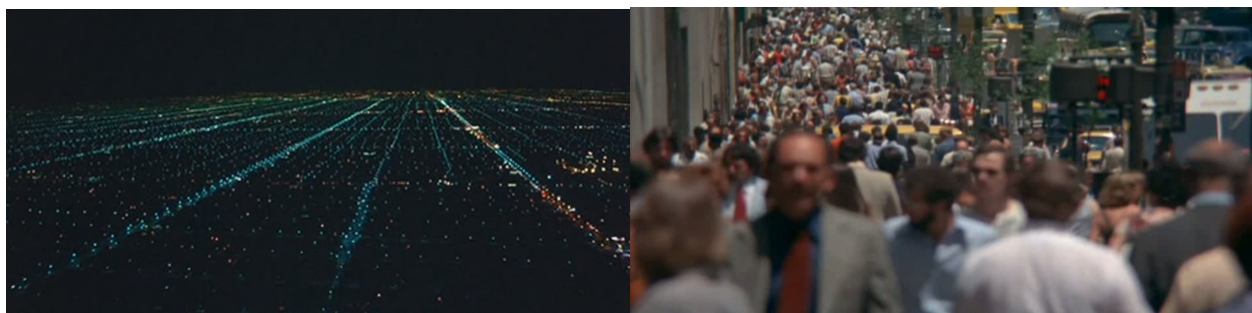
- Koyaanisqatsi
- Paisajes Manufacturados (Manufactured Landscapes)
- Surplus
- La corporación (The corporation)
- La sal de la tierra

Koyaanisqatsi

Año: 1982
Producción: Canadá
Dirección: Godfrey Reggio
Localizaciones: Estados Unidos



La palabra Koyaanisqatsi significa "vida fuera de equilibrio" en el dialecto de los hopi, tribu americana que habita en los Estados Unidos. Sus imágenes, sin compañía de una narración, exponen la envergadura y las consecuencias del mundo moderno sobre el territorio. La impresión que genera la película proviene en buena parte del montaje. La yuxtaposición de imágenes va acompañada por la música de Philip Glass, compuesta para la ocasión. Su estructura minimalista encaja a la perfección con las técnicas utilizadas en los planos de la película. La cámara lenta, el time-lapse o el travelling se usan para filmar relaciones entre naturaleza, tecnología y el ser humano, buscando cómo interactúan entre ellos.

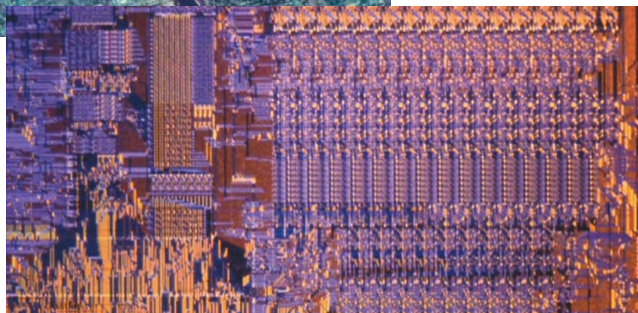


Figs.150 y 151

Se trata de una película sin texto, que será estudiada desde la composición de su lenguaje. Esto será dando prioridad a los elementos que muestran algunos significados, como las imágenes aceleradas y ralentizadas, pero con la yuxtaposición como herramienta esencial de expresión. La comparación entre fotogramas permite comprender los símiles y analogías que realiza o propone la pieza.

Las escenas juegan con el tiempo, muestran movimientos repetidos una y otra vez obteniendo un enfoque observador de flujos y los patrones a diversas escalas. El tráfico

de vehículos y personas quiere expresar la masificación de algunas ciudades norteamericanas. Se puede concluir que se ridiculizan algunas situaciones urbanas en la que participa el ciudadano, mientras se analiza la ciudad a gran escala. En la figura 152 observamos un plano aéreo de una ciudad norteamericana, que poco después deriva en la figura 153. Esta nos muestra un circuito electrónico, la ciudad ha convertido en un circuito, pero solo por el tráfico. Sus estructuras en retícula, donde unas partes están interconectadas y otras no, dan a entender que el urbanismo se ha mecanizado en estas ciudades, contra el modelo orgánico de otras ciudades. El paso a nivel de la fig.154 refleja como el automóvil ha determinado los diseños urbanísticos desde su aparición mientras el peatón queda en segundo plano.



Figs.152, 153 y 154

Las formas de la vida en la ciudad se muestran en el movimiento del tráfico, en los procesos de envasado de productos, los carros de la compra o personas circulando por diferentes espacios públicos. La película no expone límites en la insinuación de que la metrópolis posee un alma demasiado dinámica, casi cómica. Una escena presenta un desfile de salchichas en su cadena de producción, acompañado de dos operarios. A continuación vemos cómo se ha modulado la velocidad de las imágenes para mostrar

unas escaleras mecánicas aceleradas, dando por resultado un flujo de personas abstracto y amplificado.



Figs.155 y 156

Antes de entrar a analizar la ciudad, la obra realiza un sobrevuelo por paisajes lejanos u ocultos relacionados con la obtención de recursos. Son imágenes cuya escala impresiona al espectador y pretenden hacer conciencia de las bases energéticas mediante las que el ser humano interviene en la naturaleza y el paisaje. Torres de electricidad, colectores agua, embalses, centrales energéticas o pozos de petróleo son retratados a vista de pájaro en mitad de espectaculares escenarios.



Figs.157 y 158

Paisajes Manufacturados

(Manufactured Landscapes)

Año: 2006
 Producción: Canadá
 Dirección: Jennifer Baichwal
 Localizaciones: China, Bangladesh



La película muestra el trabajo del fotógrafo e investigador Ed Burtynsky, quien realiza viajes a China y Bangladesh para completar este documental sobre su trabajo. La obra enlaza sus visitas a paisajes alterados por la mano del ser humano, para comprender mejor las condiciones de vida en determinados lugares del planeta y sumar razones que justifican la postura ecológica.



Figs.159, 160 y 161

El tráfico rodado vuelve a ser objetivo de las críticas medioambientales. Las figuras xx, xx y xx, pueden formar una cadena visual que expone la prevalencia del automóvil en nuestra sociedad en el diseño de la ciudad. Los paisajes que ha generado esta condición se describen en estas imágenes masivas: la fabricación en la industria de origen, los nudos de las autopistas como solución a sus encuentros o desvíos en las grandes ciudades y las montañas de neumáticos desechados.



Figs.162 y 163

El uso de la hipérbole en las imágenes es constante, en las figuras xx y xx vemos el exterior e interior de una fábrica de electrónica, donde la fuga se pierde haciendo imposible contar la gran cantidad de trabajadores. La fig. xx muestra las reuniones de equipo que se realizan al exterior para “descansar” periódicamente, y cuyo objetivo es revisar errores y mejoras. De igual forma, el documental muestra las montañas de residuos que este tipo de industria genera debido a la necesidad de actualización constante de estos productos, además de la obsolescencia programada para ellos.

Las próximas figuras ofrecen imágenes que van más allá de la amplificación o exageración del paisaje mediante planos aéreos, se tratan de lugares casi inaccesibles como la empresa anterior. Solo un documental de investigación de estas características podría mostrarnos lugares tan espectaculares, que por otra parte no son idóneos para una mirada turística. En la fig. xx se muestra una mina de carbón en china, un paisaje impactante realizado por la mano del hombre que nos hace sentir pequeños. Estas estructuras llevan a pensar en la ciencia-ficción, ya que se componen de formas y esquemas existentes que están muy lejos de nuestras realidades urbanas. El paisaje de Los Ángeles al comienzo de la película Blade runner (Scott, 1982), año 2019, tiene un aspecto similar a estas minas de carbón.



Fig.164



Figs.165 y 166 Blade runner (Scott, 1982)

Por otra parte, se encuentra en el documental una serie fotográfica tomada el año 2001 en una playa de desguace de barcos en Chittagong, Bangladesh (figs.xx y xx). Los barcos mercantes, auténticos monstruos del mar, vienen a morir a esta zona para ser desmontados pieza a pieza para su reciclaje. Sin apenas medios mecánicos, sus trabajadores deben usar sogas y otros elementos, mucho más rudimentarios que la tecnología que los fabrica. Recurriendo de nuevo a una comparación con el cine de ciencia-ficción, las figuras xx y xx se pueden tomar como un antecedente visual de lo que será el paisaje del desierto del planeta Jakku, en el episodio VII de la saga Star Wars (fig.xx).



Figs.166 y 167



Fig.168 El despertar de la fuerza (Abrams, 2015)

La construcción de la presa de las Tres Gargantas, comentada en el apartado 5.1.2, también ha provocado la inquietud de este documental. Los datos que aporta son desorbitados en todo: población afectada, metros cúbicos de hormigón, agua embalsada, patrimonio perdido, energía que proveerá, turnos de trabajo o número de operarios e ingenieros que han pasado por el proyecto.



Figs.169 y 170



Fig.171



Fig. 172

Surplus

Año: 2003
Producción: Suecia
Dirección: Erik Gandini
Localizaciones: Estados Unidos, India, China, Italia,
Suecia, Hungría, Canadá y Cuba



La película realiza un análisis de la sociedad actual a través del consumismo, la propaganda y la publicidad comercial. Un montaje muy dinámico, que a veces se confunde con el video musical, pretende retratar la globalización de manera irónica y cómica, y encontrando algunas contradicciones. Los discursos de George Bush, Fidel Castro y Steve Ballmer se confunden y repiten dentro de una base de música electrónica muy sugerente. Mientras se realizan bucles de voces de estos y otros protagonistas, la yuxtaposición de paisajes visualiza estas perspectivas encontradas. Entre ellos destaca un discurso sobre terrorismo donde Bush afirma que "los americanos no podemos estar aterrorizados hasta el punto de no comprar, de no hacer negocios". Por otra parte Castro critica la publicidad comercial norteamericana, que "obliga a sueños de consumos imposibles".



Figs.173 y 174

El relato documental utiliza la música y la repetición, estableciendo yuxtaposiciones entre los distintos discursos e imágenes, de manera que a veces se apoyan y en otras se contraponen. Su argumento ahonda en la ecología, la distribución de recursos y el subdesarrollo, arrancando con un tercer discurso a través de los movimientos antiglobalización y el daño a la propiedad, como respuesta a la filosofía de John Zerzan, escritor norteamericano y autor de "Futuro primitivo y otros ensayos" (fig.176).

La figura 175 muestra las calles de Génova el 20 de Julio de 2001, donde Carlo Giuliani muere tiroteado por la policía en las protestas contra el G8. La película cuestiona si la violencia contra bienes materiales de los grupos antisistema está justificada como vía de

protesta antes los efectos de las prácticas neoliberales y la globalización económica. Zerzan pregunta (fig.176):

“¿Por qué la gente sale y trata de protestar o intenta hacer algo? Eso no es violencia insensata. La insensatez es sentarse allí, drogándose, mirando la MTV y después consigues un trabajo y te sometes. Para mí eso es violencia”.

Otras personas son entrevistadas, ahondando en diferentes situaciones frente al trabajo y al consumo en distintas partes del mundo. Una chica cubana cuenta su viaje a los Estados Unidos y Svante, un exitoso informático, explica que no tiene tiempo para gastar el dinero que gana.



Fig. 175



Fig.176

Las imágenes de los documentales seleccionados se van repitiendo y reforzando un discurso común, pero insertados con un enfoque distinto en sus propias narrativas (figs.177 y 178). El desguace de barcos se muestra aquí con el paisaje de Alang, en la India, mostrando a sus trabajadores desmontando los barcos y usando los golpes de martillo como percusión para la música de la película.



Fig.177 y 178

La corporación (The corporation)

Año: 2003
Producción: Canadá
Dirección: Mark Achbar y Jennifer Abbott
Localizaciones: Estados Unidos



Aunque el poder principal de esta pieza es la entrevista, sus imágenes dejan testimonios directos sobre las prácticas empresariales actuales en Norteamérica. El documental expone que funcionan con derechos propios como un ciudadano más, como personas jurídicas, pero también disfrutan de la impunidad que obtienen en ocasiones como sociedades limitadas.



Fig.179 y 180

El relato examina la corporación o empresa moderna desde sus orígenes hasta revelar cómo actúa en los inicios del siglo XXI. A través de entrevistas a sus propios trabajadores y otros expertos en la materia se analizan una serie de condiciones propias del perfil de psicópata que son aplicadas a la empresa como persona jurídica. El documental concluye que el beneficio es la meta de toda empresa y poco importan otras cuestiones éticas fundamentales.



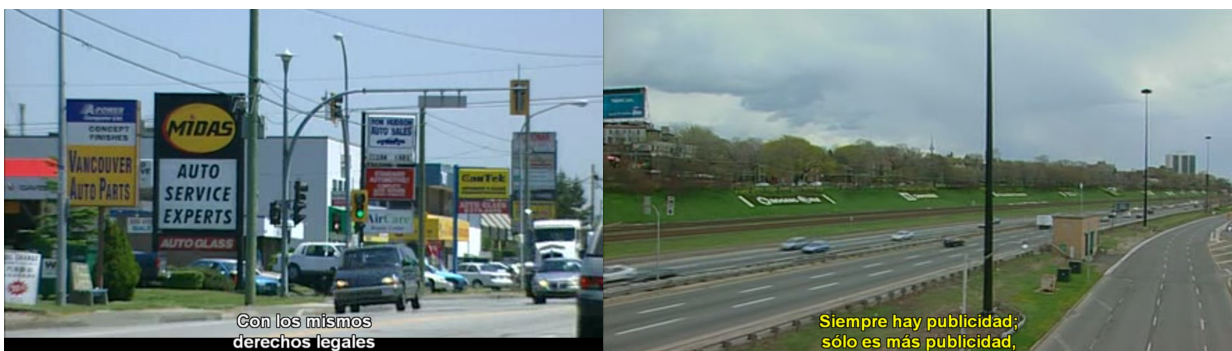
Fig. 181 y 182

De todos los campos empresariales que se estudian, interesa aquí el desarrollo de la industria química, gracias a la que nacieron los pesticidas y otros químicos perjudiciales para el ser humano o el medioambiente. Entre muchos casos, se destaca la aplicación agrícola de las nuevas posibilidades en genética. La doctora Vandana Shiva, física y ecologista, responde de manera tajante (fig.182):

“La corporación no es una persona; no piensa. Su gente piensa que debe crear una tecnología “terminator”. Los agricultores no podrán guardar sus semillas, son semillas que se destruirán gracias a un gen suicida. Son semillas diseñadas para producir una sola cosecha en una sola estación. Hay que tener una mente brutal. Es una guerra contra la evolución pensar en esos términos, pero las ganancias son más importantes para ellos”.

Se abren enigmas que podrían tener fatales consecuencias el caso de algo tan elemental para la vida como la agricultura. La pieza expone continuamente la idea de que la irresponsabilidad social de las grandes compañías va más allá del incumplimiento de las normas o no respetar las leyes. Estas palabras de la Doctora pueden aclarar más el pensamiento que guía las actuaciones de las corporaciones, mediante su modo de hacer con la publicidad urbana (fig.184):

“Cuando investigaba la apropiación del espacio público, pensé que era publicidad. Siempre hay publicidad; sólo es más publicidad, pero comprendí que marcar no es publicidad, es producción. Y las corporaciones exitosas, las del futuro, no producen productos, producen significado de marca. Difundir esa idea es un acto de producción y es un proyecto sumamente invasivo”.



Figs.183 y 184

También se incluye un análisis sobre los problemas de la privatización del agua y las formas en que se hace. Ante un futuro climatológicamente puesto en duda, el documental denuncia que estas estrategias comiencen a establecerse de forma sistemática:

“Algunas perspectivas de que para el 2025 dos tercios del planeta no tenga agua potable ha provocado enfrentamientos en una batalla mundial por el control de los recursos básicos del planeta. Cuando Bolivia pidió refinanciar su sistema de aguas públicas, el Banco Mundial exigió que se privatizara. Así, Bechtel Corporation de San Francisco obtuvo el control de toda el agua de Cochabamba...incluso la que caía del cielo”.

Cochabamba (fig.185) fue un ejemplo para otras comunidades del mundo en la lucha por sus derechos. La gente se vio obligada a vivir con menos recursos, y las personas mayores tuvieron que buscar trabajo. Las protestas se multiplicaron por todo el país. Oscar Olivera, portavoz de la “Coordinadora de la defensa del agua y de la vida”, explica las condiciones de contrato entre la empresa y los clientes:

“Esta ley, este contrato, prohibían a la gente acumular el agua de la lluvia, por lo tanto también se privatizaba. La factura de agua le daba un valor legal a la empresa para que pueda apropiarse de su propiedad, de su vivienda, rematando la misma”.

Las protestas pusieron a toda la población en la calle (fig.186). Tras manifestaciones, enfrentamientos, heridos y muertos, las fuerzas de seguridad se acuartelaron, los congresistas y el gobernador desaparecieron. “No había autoridad legal, la única autoridad legítima era el pueblo que estaba en un cabildo, que estaba en la plaza y se reunió en grandes asambleas. Y al final decidió sobre el agua”.



Figs.185 y 186

La sal de la tierra

Año: 2014
 Producción: Francia, Brasil, Italia
 Dirección: Win Wenders y Juliano Ribeiro Salgado
 Localizaciones: Ártico, Nueva Guinea, Aimores, Brasil,
 Cordillera de los Andes, Ecuador, México,
 Etiopía, Kuwait, Congo, Rusia, Indonesia



Los viajes del fotógrafo e investigador Sebastião Salgado, son el motor de esta obra documental que enlaza situaciones geográficas e históricas de las últimas décadas. El relato recupera fotos de muchos rincones del planeta y realizadas durante toda una vida.

El primer ejemplo son las minas de oro en Sierra Pelada, Brasil, plasmadas en el año 2000. El mismo Salgado comenta la figura 187:

"Cuando llegué al borde de ese inmenso agujero se me erizó el vello. Nunca había visto nada parecido. Allí vi pasar ante mí, en fracciones de segundo, la historia de la humanidad. La historia de la construcción de las pirámides, la Torre de Babel, las minas del rey Salomón. No se oía el ruido de una sola máquina allí dentro. Solamente se oía el murmullo de 50.000 personas dentro de un gran agujero".



Fig.187

Añade que allí las personas buscaban la posibilidad de ser rico gracias a los hallazgos: licenciados, estudiantes, granjeros, obreros...etc. Salgado también aclara su pensamiento de la situación: "Pueden parecer esclavos, pero no había ni un solo esclavo. Si existía alguna esclavitud allí, era el afán de ser rico. Todo el mundo quería ser rico".

Las dos próximas fotografías presentan paisajes recientes derivados de crisis humanitarias en África. La figura 188 muestra el mayor campo de refugiados hasta ese momento, situado en Etiopía en 1984. El autor expone que deseaba que se conociera aquella situación de miseria por la sequía y la hambruna: "que era sobre todo un problema de reparto, no sólo una cuestión de catástrofes naturales.



Fig.188



Fig.189

Salgado volverá a África varias veces durante largas estancias. Entre ellas, algunos trabajos después de la guerra en Ruanda del año 1994. La figura 189 es una fotografía tomada en los campos de refugiados de hutus en el Congo, antes de volver a su país. Otra serie de imágenes del fotógrafo expone el trabajo del cuerpo de bomberos canadiense de Calgary con los 500 pozos de petróleo que ardían en Kuwait tras la guerra en 1991 (fig.190).



Fig.190

El documental termina con un relato que define un mensaje alentador:

“El hombre cuyas fotografías nos han contado miles de historias sobre nuestro planeta, nos deja una gran historia y un gran sueño: la destrucción de la naturaleza se puede revertir”.

Esta historia sucede en la finca de la familia Salgado en Aimorés, Brasil. Durante mucho tiempo, la tala de árboles hizo desaparecer el agua en su granja, por lo que se planteó replantar los árboles como solución. La esposa de Salgado comenta el proceso:

“En la Mata Atlántica había 400 especies diferentes, nosotros no teníamos 400, pero acabamos plantando 100 especies, 150...Es cierto que de la primera plantación perdimos el 60%. En la segunda, el 40. No había libros que enseñaran a replantar una selva atlántica”.

Ahora la finca constituye en Instituto Terra (fig.191), donde la transformación del paisaje y las plantaciones ya no es la idea de una persona sino de toda una colectividad. El mensaje final invita a la reflexión desde la perspectiva ecológica:

“Más de mil fuentes de agua vuelven a regar el "Instituto Terra". Ya hay plantados 2,5 millones de árboles. La fauna ha regresado, incluso los jaguares. La tierra ya no es posesión de los Salgado, ahora es un parque nacional que pertenece a todo el mundo. Es la demostración de que las tierras devastadas de cualquier lugar pueden volver a ser bosques”.



Fig.191

5.2.

Entrevistas a agentes expertos del cine



5.2.1. Modelo de las entrevistas

El contenido y naturaleza de las preguntas obedece a un enfoque directo hacia la práctica cinematográfica como base, pero trazando las perspectivas del paisaje y la educación mediante una breve exposición previa de las intenciones de esta investigación.

A continuación se detalla el guión de la entrevista, compuesto por cinco preguntas que se plantean al entrevistado para reflexionar sobre ejemplos de paisaje fílmico en general y sus trabajos profesionales en particular.

Pregunta nº1

Si hablamos de la fotografía en el cine y las localizaciones exteriores de paisajes: ¿cuáles son las claves a la hora de representar el lugar? ¿Cómo funciona el límite entre el director y el director de fotografía en estos aspectos?

Indagar en la elección de las localizaciones nos ofrece entender qué razones son las que afectan directamente a la selección de los lugares de rodaje. De esta manera se pueden obtener fuertes indicadores sobre cómo se construye la realidad del paisaje en el séptimo arte.

Pregunta nº2

¿Qué hace elegir una localización concreta y no otras posibilidades? ¿Se da más importancia al mensaje que pretende el relato o a la estética y aspecto del lugar?

Intentando ignorar las limitaciones de la producción, esta cuestión sirve para conocer cómo el paisaje puede apoyar el mensaje que ofrece el relato y cuáles son sus posibilidades para hacerlo.

Pregunta nº3

¿Hasta qué punto trata el cine de ser fiel a los asuntos sociales y culturales de la realidad mostrada? ¿Depende del tipo de cine o autor?

Se analiza la incursión de la realidad en el cine en general, y qué valor tiene la participación de los problemas colectivos en sus argumentos.

Pregunta nº4

Últimamente se aprecia una especial preocupación por el entorno tanto en películas como en series de televisión. Parece que la contextualización de los relatos fílmicos y el uso de planos generales ganan importancia y que los medios técnicos -como drones y grúas- lo facilitan. ¿Es un tributo contemplativo hacia el planeta o hay alguna intención añadida?

Esta cuestión está relacionada con los avances técnicos en la realización del cine y su repercusión en nuestras pantallas. La muestra de paisaje parece aumentar en cantidad y calidad, lo que sugiere respuestas en este sentido.

Pregunta nº5

¿Qué opinión le merecen las experiencias educativas mediante el cine? ¿Cómo podríamos manejar las tecnologías audiovisuales como herramienta didáctica para el conocimiento y la reflexión crítica sobre la realidad? ¿Podría el paisaje servir de objeto para identificar esta realidad?

Se persigue conocer las perspectivas que poseen los cineastas respecto de la Educación Artística en general y la educación del cine en particular.

5.2.2. Perfil de los entrevistados

Los participantes se han constituido en un total de 4 entrevistados, cuya selección obedece a criterios de oportunidad y está marcada por representar cineastas con relevancia en el cine andaluz. Todos los entrevistados han logrado notoriedad trabajando tanto la ficción como el documental. Juan Sebastián Bollaín aporta otras experiencias por su edad, además de estar formado originalmente como arquitecto.

Adán Barajas Maxfield (York, 1972). Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Comienza su carrera profesional como ayudante de dirección de cine con el largometraje independiente *El factor Pilgrim* (1998) dirigida por los sevillanos Alberto Rodríguez y Santi Amodeo y que constituyó el punto de partida para una larga colaboración con estos dos directores, que aún continúa en la actualidad. Con Alberto Rodríguez ha trabajado en sus largometrajes *El traje* (2001), *7 vírgenes* (2004), *After* (2008), *Grupo 7* (2011) -que obtuvo 16 nominaciones a los Premios Goya, incluida mejor película-, *La isla mínima* (2013) -ganadora de 8 Goyas, entre ellos el de mejor largometraje- y *El hombre de las mil caras* (2015), cuyo director fue galardonado con el Premio a la mejor dirección en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en su edición de 2016. Con Santi Amodeo, ha colaborado en películas como *Astronautas* (2003), *Cabeza de perro* (2005) y *Quién mató a Bambi* (2013). También destacan sus trabajos en otros films españoles independientes como *Skizo* (Chus Ponce, 2005), *Pudor* (David y Tristán Ulloa, 2006) y *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2009); así como en películas de mayor presupuesto como *Toro* (Kike Maíllo, 2015) y la coproducción hispano marroquí *La isla* (Ahmed Beulane, 2014). Adán Barajas ha dirigido además los documentales *El secreto del agua destilada* (2007) y *Caracoles, bichos y ladrillos* (2007). Cuenta también con experiencia docente relacionada con el cine, a través del taller de cine *Cómo rodar un guión*, realizado en institutos de Secundaria de Sevilla y Cádiz. Además es miembro de *El Búcaro*, un colectivo dedicado a explorar nuevas formas de representar y grabar el flamenco.

Manuel Muñoz Rivas (Sevilla, 1978). Licenciado en Publicidad por la Facultad de Ciencias de la información de la Universidad de Sevilla. Posteriormente, realizó la especialidad de montaje en la prestigiosa Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) de San Antonio de los Baños en La Habana (Cuba). Inició su carrera profesional como montador de cine con el cortometraje documental *Episodios sinfónicos* (Vítor Mares, 2004) y el cortometraje de ficción *El espino* (Théo Court, 2004). En 2008 dirige junto a Théo Court y Andrés Bustamante el cortometraje de animación *Sendero* (2008) en el que realiza además las tareas de edición. *El árbol* (Carlos Serrano Azcona, 2009) supuso su primer largometraje como montador, seguido de *Ocaso* (Théo Court, 2010) que fue seleccionado en el Festival de cine de Las Palmas de Gran Canaria. Destacan sus trabajos en *Arrianos* (Eloy Enciso, 2012), documental que fue seleccionado en el Festival Internacional de cine de Locarno y cosechó premios en el Festival de Cine Europeo de Sevilla y el Buenos Aires Internacional Festival de Cine Independiente (BAFICI); *Slimane* (José Ángel Alayón, 2013), ganador del premio a la mejor ópera prima en el Festival Internacional de cine de la ciudad de Murcia (IBAFF) y el multipremiado documental *Dead Slow Ahead* (Mauro Arce, 2015), premiado en Ann Arbor, Sevilla, Locarno, Torino, Lisboa y Munich, entre otros. Muñoz Rivas ha dirigido dos cortometrajes de ficción titulados *Con el viento* (2009) y *Pájaro* (2014). Su último trabajo ha sido la dirección de su primer largometraje *El mar nos mira de lejos* (2017) estrenado en el Festival Internacional de cine de Berlín y recientemente presentado en el Festival Internacional de cine de Hong Kong. Posee además una amplia experiencia docente. Ha ejercido como Asesor de Montaje en los cortometrajes de *Pretesis Documental* de la EICTV, Cuba 2014. Ha sido profesor del taller de Montaje para estudiantes de Cine Documental de la EICTV, Cuba desde 2012; profesor de Montaje del Máster de Cine de la Universidad de La Laguna (2013 y 2014); profesor de Teoría de Montaje en Taller de Cine Documental, impartido por Asociación Mirada Compartida en Santo Domingo, República Dominicana (2011 y 2012); y profesor del taller de Montaje Cinematográfico organizado por CECAN en Tenerife en el año 2010.

Pepe Domínguez del Olmo (1975). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Sus inicios profesionales fueron orientados hacia el mundo del cine, donde desempeñó distintos puestos dentro de los departamentos de arte. En 2004 asume su primera dirección de arte en el film *Quince días contigo* de Jesús Ponce. Ha ejercido como Director de Arte en 15 largometrajes hasta la fecha, entre los que destacan *Los aires difíciles* (Gerardo Herrero, 2005), *Déjate caer* (Jesús Ponce, 2007), *Tres días* (Javier Gutiérrez, 2007), *Quién mató a Bambi* (Santi Amodeo, 2013) y *Toro* (Kike Maíllo, 2016). Ha colaborado en cuatro ocasiones con el director sevillano Alberto Rodríguez, en sus películas *After* (2008), *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014) y *El hombre de las mil caras* (2016). Ha estado nominado a los Premios Goya dos veces, por sus trabajos en *Grupo 7* y *El hombre de las mil caras* y se alzó con el galardón en 2015 gracias a su labor en *La isla mínima*. Por la Dirección de Arte de este último film, también fue galardonado con el Premio Iberoamericano de Cine Phoenix (2015) y con el Premio Platino de Cine Iberoamericano. En 2007 obtuvo la *Mención especial del jurado por la dirección artística* en la XXIX Mostra de Valencia por *Déjate caer*, de Jesús Ponce. Es miembro de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas desde el año 2008. Igualmente, ha desarrollado su carrera profesional de dirección artística en los campos de la publicidad, cortometraje, documental y en series y películas para televisión.

Juan Sebastián Bollaín (Madrid, 1945) es arquitecto y urbanista de profesión. En el campo audiovisual ha sido director, guionista y productor de cine y televisión. De manera paralela a su labor profesional y docente, Bollaín comenzó su carrera profesional en el cine como director y guionista, junto a Alfonso del Vando en la película *Las dos orillas* (1987). Su próxima incursión en el cine fue el largometraje *Dime una mentira* (1993) cuyo guión escribió junto a sus sobrinas Icía y Marina Bollaín. Ambas películas son producidas en la capital andaluza. Su último largometraje hasta la fecha y quizá el más popular, es *Belmonte* (1995). Ha sido galardonado con el Premio del Jurado y Premio del Público en el Festival Internacional de Cine de Biarritz (Francia), Premio Especial Calidad del Ministerio de Cultura, Premio de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía en la Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga, Prix du Public en la Quincena de Cine Español de Nimes, todos ellos por su film *Las dos orillas*. Su largometraje *Dime una mentira* obtuvo el Premio de la Juventud y Premio a las Mejores Actrices (Icía y Marina Bollaín) en el Festival Internacional de Cine de Gijón y el Premio del Público en el Festival de cine Alcances de Cádiz. Su película *Belmonte* fue ganadora del Premio al Mejor Actor (Acheró Mañas) en el Festival Internacional de Cine de Beziers (Francia). Consiguió el Primer Premio en el Concurso de Guiones del desaparecido Festival Internacional de Cine de Sevilla, por el guión de *El Sótano*, que no se llegó a rodar.

5.2.3. Desarrollo y análisis de las entrevistas

El contenido de las respuestas es una transcripción directa de los comentarios, sobre el que se ha operado levemente para la mejor comprensión del texto. El orden de los comentarios se ha alterado para adelantar las observaciones más directas y teóricas, hasta terminar con las que ofrecen posturas a través de la práctica o ejemplos concretos. Para cada pregunta se ha realizado un análisis-resumen que relaciona los razonamientos de los cuatro entrevistados. El modo en que la información obtenida se implica en la investigación será estudiado en las conclusiones finales del apartado 6.

Pregunta nº1

Si hablamos de la fotografía en el cine y las localizaciones exteriores de paisajes: ¿cuáles son las claves a la hora de representar el lugar? ¿Cómo funciona el límite entre el director y el director de fotografía en estos aspectos?

Barajas:

Depende de cada relación y película, los hay que comparten esa misión, hay directores de fotografía más intensos y comprometidos en ello que otros. Se plantean localizaciones y un perfil de ellas, pero la realidad te pone en tu sitio. Hay factores importantes como cercanía y lejanía, presupuesto o permisos. La decisión depende de estos factores. A veces la localización será la elegida y otras veces, por fuerza, en otras menos deseadas.

Definitivamente es fundamental que la película tenga un alma, no necesariamente narrativa, ya que puede ser estética. Sobre todo deben ser coherentes. David Lynch decía que una película es una suma de muchas partes, cada una tiene que sumar, si una desentona, no funcionará. Tiene que haber un código que sea coherente dentro de la película. Sea de Kiarostami o Almodóvar, cada director tiene su forma de poner las cámaras, de usar los colores...etc.

Las localizaciones son interiores y exteriores. Si están relacionados o no, depende de si el director prescinde de su pertenencia a un mismo lugar. Puede ocurrir que los interiores sean rodados en una ciudad y los exteriores en otra, por una cuestión de presupuesto. La

elección y selección de estos lugares se elabora después de una reunión entre director y director de arte. Tras ponerse de acuerdo, un localizador se tira a la calle a buscar, o se realiza mediante internet. Presentará lo que hay en base a lo que se ha marcado previamente. El perfil del lugar se obtiene del espíritu o alma del guión. En *Toro*, de Kike Maillo, ambientada en el mundo gánster, se busca un perfil más estilizado que realista o sucio. Se usaron localizaciones que se transformaron para ser más diseñadas, no tan canallas. Las películas de Almodóvar a veces son comics, no tienen un ambiente realista, pero transmiten sentimientos en sus actores. Jarmush retrató una Sevilla que no había visto nadie en *The limits of control*. En los edificios públicos deberíamos poder grabar sin problema. Se luchó mucho para conseguir los permisos en *Grupo 7-* para las oficinas de la policía- y en *El hombre de las mil caras* para los Ministerios del Gobierno en Madrid.

(Barajas, comunicación personal, octubre de 2015)



Figs.192 y 193 *The limits of control* (Jim Jarmusch)

Rivas:

Haciendo una síntesis, la representación del lugar depende de la forma de entender el cine y que distingue mucho a dos tipos extremos y antagónicos de cineasta: los freaks del control y los que entienden el cine como exploración y búsqueda, independientemente de si hablamos de ficción o documental. La respuesta depende también del cine que estemos hablando. Como paradigma del cineasta del control, el que lo somete todo a un raciocinio concreto, encontramos a Hitchcock, para quien no hay nada que quede libre o al azar.

Hacer cine supone realizar la ejecución de un plan previo que parte de un guión bien armado y estructurado, donde se han pensado y pormenorizado los detalles. Hay una búsqueda de localizaciones que no son meros fondos, sirven para apoyar una idea o una sensación en función de la escena que se esté trabajando. Ese extremo del control es hacer la película dentro de un estudio, donde nada se cuele en la película. Ha habido una selección previa muy razonada y analítica de espacios interiores o exteriores, en correspondencia con las pautas dramáticas que dicta el guión. Si la escena quiere apoyar la enajenación de un personaje, buscará un espacio que consiga potenciar esa idea. Esta es una manera de trabajar el cine desde el control y la escritura, son películas que existen ya antes de filmarse.

Hay otro tipo de cineastas que manifiestan que esa manera de hacer les resulta muy tediosa, entendiendo que un rodaje de esas características es simplemente la ejecución de un plan, donde no hay "rock'n'roll" ni la emoción por descubrir. Son directores que incorporan más el azar y no someten los espacios que filman a ese rigor dramático. Trabajan seleccionando localizaciones pero trabajan sobre la marcha. Los cineastas del control tienen una manera de hacer en la que el director de fotografía tiene una posición bastante subordinada a la del director, porque ya todo ha sido planteado y razonado a priori. El director de fotografía irá trabajando como apoyo a la idea en colores, luces y sombras, pero la relación del relato con ese espacio ya está decidido por el director. En ese otro tipo de cine donde el azar juega un papel importante y la realidad no está tan controlada, ocurren accidentes que son válidos para la película y el director los asume como cosas interesantes para la película. Aquí el director de fotografía desempeña un papel muy importante porque no estamos hablando tanto de la ejecución de un plan como de seguir instintos, con reflejos e intuición, para reaccionar ante cosas que pasan muy rápido y no puedes controlar. Hay un fluir de la realidad que

te interesa para tu película y tienes que tener las antenas preparadas para detectar cuando algo interesante está pasando y poder filmarlo. En ese filmar rápido y atendiendo a las cosas que van pasando un poco por azar, el director de fotografía es clave y tiene que tener autonomía propia. Son directores de fotografía que tienen mucha sensibilidad para filmar cosas que están pasando en el "aquí y ahora", no hay mucho tiempo de prepararlas ni controlarlas y la fotografía se adapta a esa realidad.

(Rivas, comunicación personal, diciembre de 2015)

Domínguez:

Para cualquier proyecto la selección del paisaje busca sitios que aporten algo además de belleza, de manera que cuenten transversalmente al transcurso de la historia. Para *Isla mínima* empezamos a localizar por todos los arrozales. Además de ser un thriller, la película cuenta un momento concreto en España de transición política y de mecanización del campo en los entornos rurales. Nos íbamos a desprender de mucha mano de obra, que probablemente iba a emigrar. Eso afecta paisajísticamente en el sentido de que la marca de las maquinas aparece. En los 60 la maquina agrede poco al paisaje agrícola. Son cultivos, pero al no tener tanta presencia del tractor, la cosechadora..., es todo distinto, hecho más a mano y hasta la forma de los canales es distinta. Empezamos a localizar por todos los arrozales de isla mayor, pero en todos ellos había un patrón o un estándar en la manipulación de la tierra, cosa que no pasa si se hace manualmente. Investigando en la zona llegamos a Beta de la Palma, una zona de piscifactoría en la que se mantiene el ambiente de la marisma. Se respeta la marisma original que había en todo el Guadalquivir. No es lo que existía, pero es lo más parecido que puede quedar, donde no está la herida de la mecanización. Son factores importantes de localización en la *Isla mínima*, no solo buscar un sitio atractivo sino que te cuente, que tenga un significado y esté insistiendo en la misma historia. Y siempre de manera transversal, no puede ser evidente.

Luego hay factores que afectan como la logística, permisos o lo administrativo. Quisimos rodar dentro del Coto de Doñana, pero no se puede rodar. Lo más parecido era esta zona de la Beta de la Palma, el Brazo de la Torre o la Playa de los Morenos, donde se graba el tiroteo en un cañaveral.

(Domínguez, comunicación personal, septiembre de 2016)



Fig.194 La isla mínima (Alberto Rodríguez)

Bollaín:

Depende del concepto de cine y del estilo del propio realizador. Porque el paisaje puede ser sencillamente algo que incorpora la cultura para que la acción se desarrolle y en el fondo te esté informando de una serie de cosas; o puede ser más allá de una transcripción física inmediata y llegar a un simbolismo o una representación superior que te lleva a significados que no están tabulados.

Cuando Orson Welles utilizaba sus puestas en escena demenciales, introduce un paisaje que no nos habla de cosas inmediatas y directas. Yendo a los extremos, la diferencia sería entre usar el paisaje de una manera documental, evitando símbolos y usando la realidad para abofetearte con ella; o lo contrario, volviendo a Welles, lo que hace en *Ciudadano Kane* con las chimeneas de Xanadú. Donde te está hablando del carácter del personaje y no del castillo. Te está diciendo que ese tío es un soberbio, un hiperbólico. Va más allá de una documentación objetiva, es un simbolismo que quien lo utiliza bien consigue maravillas, siendo más arriesgado al ser más difícil conectar con él.

(Bollaín, comunicación personal, junio de 2016)



Figs.195 y 196 Ciudadano Kane (Orson Welles)

Análisis de la pregunta 1:

Barajas entiende que las tendencias en el cine marcan la selección de los lugares y los paisajes. Rivas nos habla de dos extremos: el control mediante el guión o quienes se permiten cierta libertad, donde situaciones azarosas que provienen de la realidad se incluyen en el film.

Se pueden extraer diversas premisas según las respuestas a la primera pregunta. En cuanto a la decisión de las localizaciones fílmicas, existen fuerzas externas que condicionan los papeles del director y el director de fotografía. El paisaje será coherente con el código que utiliza la película, pero la relación establecida entre espacio fílmico y espacio real indicará si refleja un lugar que "existe físicamente o únicamente en la pantalla". Por otra parte, el autor de la película puede ofrecer una "transcripción física inmediata de los lugares, o llegar a un simbolismo que va más allá de la imagen que los contiene". Entre el guión y el paisaje donde se rueda tenemos la postura del director. Esta puede ejercer un control extremo hasta construir un decorado o buscar la improvisación sin subordinarse radicalmente a las ideas previas del argumento.

Pregunta nº2

¿Qué hace elegir una localización concreta y no otras posibilidades? ¿Se da más importancia al mensaje que pretende el relato o a la estética y aspecto del lugar?

Barajas:

Pueden llevarse a cabo las dos cosas, pero la casa tiene que ser coherente con la persona que la habita. El cine crea un mundo con coherencia interna que no hace que te plantees ciertas cosas. Por otra parte, existen películas hechas a modo de "Frankenstein", donde el director se enamora de unos edificios donde los interiores no valen. Se ruedan los interiores en otro sitio y la fachada opuesta en un tercero. Todo se arma con más jornadas de rodaje, pero el criterio es cien por cien estético. Con planos preciosos pero no reales. El relato es quien le da alma a la película.

Indudablemente el cine tiene muchas vertientes, de esto podríamos estar hablando días y días. Por ejemplo, Greenaway decía que el cine narrativo no le interesa, él es muy pictórico. Muchas corrientes de la teoría del cine, y de la práctica, dicen que es más importante saber de música que de arte figurativo. Seguramente por la importancia del ritmo a la hora de montar una película y conseguir que fluya o no se venga abajo en ningún momento.

Lo esencial es que, si un director obtiene un guion aprobado por un productor, es difícil que no se ruede, aunque se ruede mal. A partir de ahí, se pone en manos de un equipo. Para mí lo esencial y lo que hace una película diferente a otra es el alma que le va a dar ese director. Va a aportarle su esencia y alma, bajo mayores o menores dificultades de rodaje o en el desarrollo del trabajo.

Como espectador pienso que los paisajes se usan teniendo en cuenta sus intenciones: el cine narrativo y no narrativo -que es más contemplativo-; el que tiene una trama con mucho peso y no permite que la película se aparte de ellas, el cine más experimental y otros que responden a las expectativas del mercado y la industria.

(Barajas, comunicación personal, octubre de 2015)

Rivas:

Sobre la elección de los lugares, podemos tomar también esos dos extremos como formas de trabajar [cineastas del control y de la improvisación]. En el caso de un trabajo propio, buscábamos una casa en las marismas para imprimir soledad y aislamiento al contexto, para hablar de la familia como último refugio. Finalmente resultó un collage visual con interiores y exteriores que pertenecía a tres casas. Eso acarreó una producción más compleja e incómoda. En ese caso fui un poco rígido y tuve poca cintura diplomática a la hora de pactar con la realidad. Como dice José Luis Guerín: lo que caracteriza a cada director es su manera de pactar con la realidad. Hay algunos directores que asfixian a la realidad y no le dejan espacio según lo que ellos quieren y otros están continuamente reelaborando su guión y su idea en función de la realidad.

Hay muchos cineastas que empiezan por ver una foto y decir: quiero ir allí a hacer una película. Hay lugares que sugieren la posibilidad de hacer allí algo cinematográfico y por otra parte hay quien tiene la idea y necesita encontrar en la realidad un sitio que se

corresponda con lo que yo quiero contar, con sus coordenadas dramáticas o por el concepto filosófico al que quiero dar forma. Por eso lo normal es buscar y buscar, y si no lo encuentras...lo construyes. Si existe la posibilidad económica será mediante un decorado. Si no, fusionando localizaciones hasta crear un espacio que solo existe en la película.

Hablando de iniciar un film por la fotogenia de un lugar, podemos hablar de un documental de Pasolini llamado *Apuntes para una orestada africana*, basado en el mito de Orestes. Él hizo mucho cine en países subdesarrollados buscando paisajes arcaicos para hacer adaptaciones de tragedias griegas: Medea, Rey Edipo...etc. Buscaba paisajes que tuvieran una equivalencia con estos relatos clásicos. En este documental quiere realizar el mito de Orestes con actores negros en África filmando al carnicero, zapatero..., ya que él encuentra una correlación entre esos mundos: el mito griego y África en los años 60. En este caso no se trata de características estéticas naturales o urbanas, si no del mundo espiritual arcaico que es lo que le interesaba.



Fig.197 Apuntes para una Orestíada africana (P.P. Pasolini)

Hay todo un espectro de maneras de relacionarse con el entorno. A veces las elecciones son estéticas, pero no todas. También estas decisiones creativas tienen que pasar por el filtro de producción, y a veces no son realizables. Acabas adaptándote a un margen de maniobra determinado.

(Rivas, comunicación personal, diciembre de 2015)

Domínguez:

En las localizaciones de *Grupo 7*, que son un paisaje de época urbana, se trataba de conseguir todo lo que ha desaparecido de aquel momento que lo hacía singular. Pero es importante hacerlo sin clichés, si no, acabas haciendo una postal de la época, haciendo que la historia pierda verosimilitud. Se buscarán detalles tanto arquitectónicos, como de mobiliario urbano o hasta analizar cómo son los grafiti. Estos han evolucionado del 92 hasta ahora, y hay quien distingue un grafiti de muelle de los 80 o uno actual, espurrean de forma distinta. Se buscan detalles que le dan identidad a una ciudad y a una época. Las pegatinas de los cerrajeros en los 90 no existían, hoy día es imposible imaginar a Madrid o Barcelona sin esos elementos. Son épocas o mensajes que quieres contar en una historia de una forma no verbal, mediante sensaciones. Esas podrían ser unas grandes directrices.

(Domínguez, comunicación personal, septiembre de 2016)



Figs.198 y 199 Grupo 7 (Alberto Rodríguez)

Bollaín:

Estos planos generales también pueden ser un personaje más de la película si lo manejas bien, igual que aporta la arquitectura o el montaje. Pasa igual que la música en el cine. Si tienes una escena romántica, habitualmente me chirria utilizar una música romántica. Me parece más sugestiva y sugerente una música que choque y pugne. Igualmente una escena de lluvia y con brillo en el asfalto te pide por la tradición -o lo que has visto- que sea una escena melancólica, de tristeza o tendente al cine negro. Pero quizás no sea eso

lo que le da más riqueza a una película, puedes obtener niveles impresionantes si haces que contraste, como algo cómico con algo dramático. En fotografía no tiene por qué corresponder imagen y sentimiento de manera excesiva. Es bueno romper, no por romper, sino porque te lo pide el cuerpo. Suelo dejar que mis colaboradores me elijan la música y a veces hago experimentos con lo que han elegido para una escena y las cambio. Las permuto o las cruzo, y a lo mejor no resulta...pero a veces sí. Para el paisaje habría que jugar con esos conceptos antes de hacer los cambios, ya que no es tan fácil como con la música.

(Bollaín, comunicación personal, junio de 2016)

Análisis de la pregunta 2:

La elección del paisaje depende del "margen de maniobra" que posibilita la producción. Sus grados van desde el decorado, pasando por el "frankenstein", hasta el paisaje virtual elaborado digitalmente. "Frankenstein" es la denominación informal de un espacio fílmico compuesto de varias localizaciones reales. A través del cine época podemos cotejar algunas de las transfiguraciones del paisaje fílmico, donde se indican dos posiciones: las películas que pretenden recuperar un momento singular en la historia, pueden crear algo verosímil o algo marcado por los clichés.

Pregunta nº3

¿Hasta qué punto trata el cine de ser fiel a los asuntos sociales y culturales de la realidad mostrada? ¿Depende del tipo de cine o autor?

Rivas:

¿Nos gusta ver la verdad? ¿Que lo que nos representen sea la realidad? A mí sí. Siempre hay un discurso, un sesgo, una elección de lo que vas y no vas a mostrar. Cuando filmo a un leñador y le pido que haga un movimiento u otro, ya estoy influyendo en su día a día. Seguramente no lo haría así si no estuviera la cámara delante.

Si, depende del tipo de cine y el autor. Yo creo que el buen cine trasciende las realidades sin negarlas necesariamente para tener un lenguaje universal. Una buena película japonesa nos comunica y nos dice cosas aunque parta de algo local, de un pequeño conflicto en Tokio, por ejemplo. Hay algo ahí, una serie de emociones que son

universales y acaban imponiéndose haciendo que sea un lenguaje universal. Eso hace posible que nos emocionemos viendo la historia de unos personajes japoneses o viceversa. Además, esto puede variar mucho ya que hay cineastas que hacen ciencia-ficción, por lo que no nos hablan de nuestra realidad, o está muy desfasada. Pero este cine puede servir de imagen, espejo o reflejo deformador de la realidad donde nos reconocemos en algunas ideas o conceptos.

Yo creo que siempre hay una relación, que a veces es más inmediata y directa cuando se retrata un problema concreto. Por ejemplo los desahucios. Puedes hacer una película sobre ese tema pero, si no ofreces además emociones más intemporales que conlleva el asunto, la película puede caducar rápidamente. Las películas que consideramos malas lo son porque no identificamos nada de verdadero. Nos parece todo muy postizo o impostado. Existen otras películas que aunque sean muy fantasiosas, sí reconocemos algo verdadero y humano, por lo que será una buena película. Pero esa verdad no quiere decir "hechos reales", es una verdad que habla de la condición humana con la cual nos relacionamos.

(Rivas, comunicación personal, diciembre de 2015)

Barajas:

La realidad tiene muchas maneras de representarse y de verse. ¿Ken Loach hace un cine realista? ¿O es más bien crudo? Los paisajes te gustan cuando te tocan cierta fibra, sin idealismo ni lo que Hollywood relataría de otra forma más elaborada y artificiosa, creándote un rechazo. Con una hora y media hay que entretener al espectador, de manera que no se aburra. Para mostrar un paisaje puedes hacer un óleo o una foto. Las películas de ficción y documentales cuentan historias donde el elemento humano le da valor. Hay maneras brillantes y soporíferas de hacerlo.

Muchas veces hay planos que se quedan fuera del montaje porque la trama tiene mucho peso y si se separa de ella, puede sufrir una caída de intensidad. En *Isla mínima* no podíamos parar a mostrar a un policía observando el cielo.

En *Stromboli*, Rosellini encuentra un equilibrio entre planos documentales y ficcionales. Por ejemplo mostrando unas almadrabas de atún en una isla volcánica. En *Isla mínima* hay planos de marisma que se han rodado y no están en la película. Planos perdidos por el

peso de un caso de un homicidio de unas niñas. En segundo plano queda el paisaje y esas formas de vida aislada, o el matiz político. El cine es entretenimiento, lo otro viene después.



Fig.200 Stromboli (Roberto Rossellini)

Alberto Rodríguez no hace planos generales al no ser que entren en la historia, no como otros directores que encuentran el lugar y dicen "aquí hay que hacer un plano". Él los mete cuando son pertinentes y cuando no rechinan en la historia. En *Grupo 7*, la Casa del Pumarejo pasa desapercibida para lo importante que es y la edad del edificio.

En las películas se trata el paisaje directa o indirectamente. Según qué tipo de retrato se hace del paisaje, puede ser una película clásica, naturalista, realista o también idealizada. El cine tiende a idealizar, de manera que puede colocarse una figuración que no pertenece a ese paisaje. Kaurismaki, en *Vida de bohemia*, rueda en los 90 pero se mueve en los 50, tanto coches como vestimentas. Sale airoso.

(Barajas, comunicación personal, octubre de 2015)



Fig.201 La vida bohemia (Aki Kaurismaki)

Domínguez:

Hay autores en dos tipos o posturas que no son ni mejor ni peor. Algunos como Alberto, que hacen cine de época creíble y sin caer en la postal. Y otros como Trueba que se centran en la belleza o lo bonito a través del cliché. Son lenguajes, que sean más creíbles o no depende del lenguaje personal de cada autor. Scorsese practica una fidelidad importante y Almodóvar hace una irrealidad que es tan personal, que acaba consiguiendo una identidad como autor.

(Domínguez, comunicación personal, septiembre de 2016)

Análisis de la pregunta 3:

Cine y autor definen las claves que relacionan realidad y representación, donde "el buen cine trasciende las realidades sin negarlas necesariamente para tener un lenguaje universal". El conocimiento a través del cine será para quien domina: el discurso fílmico, la selección que se realiza de la realidad y los efectos de la propia práctica fílmica al filmar un determinado acontecimiento. Si existe algún valor educativo en el paisaje fílmico, estará ligado al elemento humano, que es quien le da valor. Pero también se ha afirmado que cada vertiente fílmica y director le otorgará al paisaje su alma, considerando que "el cine es entretenimiento, lo otro viene después". Esto deja al analista fílmico como único "medidor de realismo" para buscar estrategias didácticas con el cine. "Son lenguajes, que sean más creíbles o no depende del lenguaje personal de cada autor". Se han comentado dos opciones del cine de época que podrían servir para observar el tratamiento de la realidad en los relatos del cine: los que hacen cine de época creíble y los que se centran en la belleza a través del cliché.

Pregunta nº4

Últimamente se aprecia una especial preocupación por la representación del entorno, tanto en películas como en series de televisión. Parece que la contextualización de los relatos fílmicos y el uso de planos generales ganan importancia y que los medios técnicos -como drones y grúas- lo facilitan. ¿Es un tributo contemplativo hacia el planeta o hay alguna intención añadida?

Barajas:

El ser humano, ya sea en el campo o la ciudad, encuentra confort al sentarse y ver un paisaje. La tranquilidad y el sosiego te inspiran. Una premisa funciona en el cine. En una hora y media obteniendo información, tu atención debe descansar en algún momento. Hay que pensar en lo que acaba de suceder y quizás un plano general ofrezca esos segundos de admiración para la reflexión u ordenamiento de ideas. El protagonista se da un paseo, no hay información verbal, tu atención descansa y el cerebro procesa la información recibida. Hay quien lo hace de manera elegante o sutil, y luego hay documentales que muestran la ciudad y las calles habitadas con sus gentes. Ello incluye el peligro de la banalización o incluir un plano que no viene a cuento. Hay que tener cuidado con los panfletos, pero el espectador se ha hecho inteligente y necesita un discurso mascado sobre el planeta, la naturaleza...etc. La forma de consumo del cine actual supone una pérdida ambiental, de manera que no podemos comparar la imagen y el sonido, que es la mitad de la película, de una sala con una tablet, la televisión u otros medios domésticos.

(Barajas, comunicación personal, octubre de 2015)

Rivas:

No estoy tan seguro de que sea algo nuevo. De hecho puede ser verdad que se ve esta proliferación en las películas, pero creo que en ciertos géneros el paisaje siempre ha sido fundamental, como el western. Para crear cierta atmosfera y dar verosimilitud a lo que estás viendo, se inserta una historia dramática en un territorio. Volviendo a la impresión de realidad, al territorio le pasa como a los animales, no pueden fingir. Entonces hay películas de ficción que al inscribirlas en un territorio muy particular y con rasgos físicos característicos que son singulares y reconocibles, le da empaque y verosimilitud a la historia. Porque el territorio puede ser rugoso, se empantana, es arenoso, o llueve. Son paisajes que dramáticamente pueden ayudar a apoyar alguna idea, pero sobre todo les dan verosimilitud. Para no caer en un abstracto que está vacío, el paisaje es como una especie de conducto a tierra de la historia, ya que las ficciones pueden ser muy desfasadas o tener ideas muy hetéreas. El territorio puede permitir pasar del mundo de las ideas al mundo físico real. El espacio desempeña en eso una función muy importante.

Actualmente hay una tendencia contraria o distinta. Si uno mira ahora películas de los 40 y 50. Aparte de que haya mucho paisaje, vemos que hay muchos más planos generales donde se ven a 4 o 5 personas en pantalla. Esa tendencia se está invirtiendo hacia mayor

número de primeros planos y planos medios que antes. Aquellas películas se pensaban para la gran pantalla de cine, pero ahora ha entrado en juego la televisión y las pantallas de tablets, móviles...etc. Ese plano general de varias personas permite ver la expresión del rostro, donde hay matices en los gestos y la mirada que se pierden en las pantallas pequeñas, ya que no se aprecian. Por lo tanto, el paisaje ayuda a darle verosimilitud a las historias e inscribir esa ficción en un lugar. Pero por otro lado está el paso de la catedral al altar. En la pantalla de cine tienes lo diáfano, la luz y la claridad, mientras que en la pantalla pequeña se pierden esos matices y detalles.

Ahora se utiliza mucho el gran plano general de transición como cortinilla o intervalo entre escenas dramáticas, pero antiguamente se utilizaban para describir acciones donde este plano duraba el tiempo necesario para describirlas. No existe una urgencia por saber qué ocurre en ese rostro. Hoy en día es más una respiración, y rara vez contiene drama o materia narrativa. Hay cineastas asiáticos que siguen usando el plano general con esta carga narrativa, no solo como una coda. Hou Hsiao-hsien utiliza el plano general sin ninguna urgencia por pasar a lo siguiente. El plano abierto que usa puede mostrar una figura muy pequeña en escala, que está situada en el paisaje y tiene un alto valor narrativo.



Fig.202 Millenium Mambo (Hou Hsiao-hsien)

La moda de los planos aéreos...Bueno, ahora es mucho más barato hacerlo y son muy espectaculares. Ya veremos si es una moda o si es pasajero. Mucha gente está entusiasmada con la posibilidad de tener el punto de vista de un pájaro.

(Rivas, comunicación personal, diciembre de 2015)

Domínguez:

Yo creo que no son solamente las nuevas tecnologías las que llevan a esto: el drón, la postproducción...etc. Está claro que el paisaje, el entorno o el espacio escénico donde se desarrolla una secuencia aporta y se comporta como una parte más, y creando un background al personaje o influyendo en su comportamiento. No es lo mismo estar en un espacio agobiante o claustrofóbico que en espacio abierto. Esa claustrofobia puede venir de espacios grandes o pequeños. En *Isla mínima* son espacios abiertos pero son claustrofóbicos.



Fig.203 La isla mínima (Alberto Rodríguez)

Para esos planos generales que están ahora más presentes en el cine, creo que hay un flujo actual en el lenguaje audiovisual bajo la influencia del videojuego que es importante. Parte del lenguaje que se está adquiriendo ahora proviene del cine americano, que evidentemente acaba por influirnos a todos, por ser el cine que más difusión tiene. Esos grandes generales son la sensación del “gamer” de ver todo el tablero de juego y la posibilidad de moverse dentro. Esa tendencia que hay ahora de hacer ese tipo de planos, aparte de porque son gustosos, antes eran muy costosos de hacer. Antes había que usar una cámara en un helicóptero, lo que era carísimo además de imposible de meter en una ciudad. Las persecuciones que hicimos en Grupo 7 sobre Artillería. Antes hubieran sido impensables. En definitiva ofrecen una visión más amplia no solo por la llegada de nuevas tecnologías que lo facilitan, sino por un nuevo código visual, un lenguaje que se está moviendo y adaptando a la influencia del videojuego. El videojuego ha dejado de ser una cosa plana como los espacios de *Mario Bros.* en 2D, hasta *Assassin Creed* [en 3D]. Yo no he jugado, pero cuando ves los movimientos de Iñárritu en sus películas te recuerdan a veces a las imágenes de los videojuegos. Ese

subjetivo y esa capacidad que tienes en los mandos de ir de visión global a visión subjetiva, o cuando te mueves alrededor del personaje.

Entonces, en el intercambio que está habiendo entre estos lenguajes del cine y el videojuego también hay parte de esta influencia, casi más que la tecnología. Siempre te puedes buscar la manera de encontrar planos abiertos para los espacios. También la necesidad técnica que marca la posproducción hace también ese tipo de vuelos, el truco es un artificio para poder proteger a los personajes a la hora de construir en postproducción: tú los proteges con la realidad del suelo y todo lo demás lo haces con digitales. Facilita mucho. Son varios factores los que están llevando a esa visión. Desde que empieza el cine, la primera cámara pinchada, el primer travelling, la primera grúa...siempre se intenta encontrar nuevas formas de enseñar y nuevos puntos de vista.

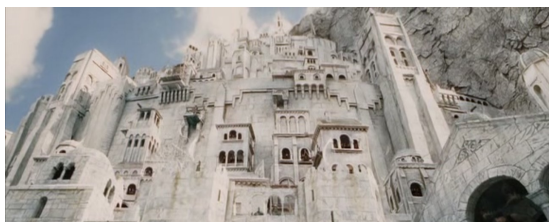
Evidentemente todos hemos soñado con volar y todos soñamos con poder tener vista de pájaro, o ver el sitio donde tú estás en un plano general. Creo que es un sueño que tenemos desde pequeños y ahora parece que empieza a ser más posible y está más presente en nuestra vida. Se demanda más y se busca en el cine.

(Domínguez, comunicación personal, septiembre de 2016)

Bollaín:

Hay un deslumbramiento de la tecnología nueva. Que el realizador y el fotógrafo utilicen tales medios para su historia, con todas las posibilidades que tienen, es difícil de valorar. Con el tiempo van congeniando los inventos con la expresividad y se les saca más partido como esos planos generales que empiezan con sagas como *Star Wars* o *El Señor de los Anillos*, con planos grandiosos y gran arquitectura.

(Bollaín, comunicación personal, junio de 2016)



Figs.204 y 205 El retorno del rey (Peter Jackson)

Análisis de la pregunta 4:

El paisaje parece más definido en este análisis. Sus funciones van desde apoyar alguna idea, crear un back-ground al personaje, una atmósfera, ofrecer verosimilitud, momento de respiro y reflexión sobre la película, además de que “permite pasar del mundo de las ideas al mundo físico real”.

Sobre la presencia del plano general en el cine, se comenta la influencia del videojuego en el lenguaje audiovisual, donde obtenemos distintas perspectivas de la acción, así como el movimiento dentro de la propia escena. Las tecnologías digitales y el código visual del videojuego son influencias que hoy día afectan a determinados tipos de cine. Por otro lado, se comenta que la menor definición de los planos generales en las pantallas domésticas, lo que genera una tendencia al uso preferente de primeros planos en las películas que son pensadas también para la pantalla pequeña.

Pregunta nº5

¿Ha dirigido alguna experiencia educativa mediante el cine? ¿Cómo podríamos manejar las tecnologías audiovisuales como herramienta didáctica para el conocimiento y la reflexión crítica sobre la realidad? ¿Podría el paisaje servir de objeto para identificar esta realidad?

Rivas:

No se trabajan herramientas para enfrentarse a una imagen o interpretarlas y realizar un análisis visual en la escuela en España, comparado con Francia, por ejemplo, donde hay contenidos en relación a este tema, que es merecedor de un hueco en los programas académicos de la educación primaria.

Todos conocemos el mundo a través del cine, nos pasa a todos. Tenemos lo que aprendemos y conocemos de nuestro entorno más inmediato en nuestra experiencia del día a día pero, lo que queda más allá, lo conocemos por el cine. Un ejemplo es lo bien que conocemos Nueva York. Llegarán sustitutos como el video digital o plataformas audiovisuales, pero nuestra percepción del mundo y el planeta está filtrada por el cine. El cine propagandístico nos vende una versión distorsionada de la realidad y hay que

desconfiar un poco de él, pero un cine que no sea panfletario, ni sea "maniqueo" y que no reduzca la realidad a "buenos y malos" es una ventana al mundo. Si no fuera por el cine yo no tendría ninguna imagen de Irán, y conozco cosas e incluso algunas palabras gracias al cine iraní. También entiendo o puedo vislumbrar cómo se organiza socialmente ese mundo. Sin proponérselo, el cine hace una pedagogía del mundo en que vivimos.

En cuanto a hacer cine, he participado en talleres con ayuda de la AESCID, la Agencia Española de Cooperación Internacional, realizados en la República dominicana. Eran para alumnos de pocos recursos de 17 a 25 años aproximadamente y dedicados al cine documental. Les animábamos a hacer cine sin pasar por todo el proceso de solicitud de subvenciones y favorecido por la accesibilidad y facilidad de las tecnologías actuales. Se trataba de buscar temas en su entorno más cercano que les parecieran interesantes. Se hacía una presentación de las ideas que tenían, se seleccionaban algunas y se hacían equipos de trabajo. Salieron cuatro cortos documentales en un mes.

Ante una película hay infinidad de temas, por eso ayuda ponerse límites donde la creatividad no puede diluirse y quedarse en vaguedades o vanidades. Era un proceso muy controlado en los tiempos para filmar y montar, lo que suponía un límite para ponerse las pilas, aprovechar el tiempo y no dormirse. Por otra parte tratábamos de buscar temas en el entorno, porque normalmente los alumnos se perdían en abstracciones. Les pedíamos materializar y encarnar algo concreto y cercano. Estos límites y tener que ceñirse a su ámbito geográfico más cercano les ayudaba.

También es interesante que se hicieran unos documentales sobre cosas que nosotros, como profesores y cineastas, no habríamos podido hacer porque no tenemos acceso a esas realidades o a esa intimidad, hubiera sido muy invasivo. Uno de ellos era el hijo de un pastor evangelista e hizo un documental sobre cómo funciona ese mundo en barrios muy deprimidos. Parece ser un negocio muy lucrativo el de ser pastor evangelista. Ese documental yo no podría haberlo hecho. Él filmó a su abuelo y su barrio con cierta ingenuidad, sin ser consciente de lo que estaba registrando y existía un componente de denuncia sin saberlo y de manera involuntaria.

Yo creo que el cine o la realidad son muy agradecidos cuando no te empeñas en subordinarlos a una idea apriorística y dejas que la realidad te sobrepase un poco. Muchos de los mayores aciertos de las películas que nos gustan son accidentes o cosas

que han pasado “a pesar” del director. Cosas tenían que estar y tenían algo que decir. Por suerte en estos casos, el director fue suficientemente humilde como para hacerse a un lado y dejar que esa realidad se expresara. O a veces es tan ingenuo que no se está dando cuenta de que lo que está pasando y que eso está manifestándose en sus planos.

La idea de hacer cine con lo que tienes, actuar según los medios y tus límites es lo primero. Si tienes una camarita y un amigo que te ayuda luego a montar, olvídate de montar escenarios o de hacer una película que ocurra en siete sitios diferentes. Cíñete a retratar una realidad cotidiana.

También me parece fundamental hablar educativamente del análisis, de cómo nos enfrentamos a una imagen. Es necesario que se entienda cómo se ha hecho esa imagen y qué implica que se haya hecho así y no de otra manera. Analizar y hacer deben ir a la par, una toma de conciencia de cómo se hace una imagen, qué dice, sentidos denotados y connotados, que algo se firme de cerca y no de lejos. Yo creo que es importante que la gente y los chicos jóvenes se eduquen en eso, ya que detrás de cada plano hay muchas elecciones y decisiones. Muchas veces parece que se ignora y que las cosas se hacen solas.

Lo primera fase del proceso empezaría por ver lo que han hecho otros antes que tú, no para copiar si no para incitar a la reflexión. No ver las cosas de pasada, si no analizar lo que han hecho, cómo y por qué. Por ejemplo ver cómo representa John Ford el desierto de nevada y comparándolo a cómo lo filman otros cineastas, que pueden poner el énfasis en otros aspectos diferentes. También aquellos que han incorporado la ciudad a su materia narrativa.



Fig.206 Centauros del desierto (John Ford)

Otra cosa que me parece importante es mirar antes de hacer, antes de grabar cosas a lo loco. Por eso invitamos a los chicos a que dediquen los primeros días a salir para buscar su tema y lo hagan sin cámara, mirando. Esa actitud contemplativa a veces nos cuesta porque vivimos actualmente más acelerados, con mucho ritmo y cada vez más con un intermediario entre nosotros y la realidad. La realidad está cada vez más filtrada por lo que nos dice el móvil o nos dice el ordenador, por lo que dedicamos menos tiempo a la contemplación. Creo que hace falta un poco de paciencia y un poco de dedicación mirando para descubrir correspondencias y ritmos secretos que hay en los lugares, que de pasada no los ves.

Yo creo que se podría hacer una película de cualquier cosa, incluso de aquella esquina [señala una esquina de la calle], y podría ser una película muy interesante. Ver qué pasa en ella o en cualquier otra. Pero habría que venir antes y comprobar cómo funciona para ver luego cómo lo vas a filmar. Es decir, tú tienes que adecuar tu manera de filmar a la realidad que vas a filmar. Una manera de hacer no te sirve para todos los temas. Igual tú tienes la tendencia a filmar con trípode para conseguir un efecto más estático, pero en otras ocasiones no te va a servir. Por ello hay que identificar el ámbito y estudiarlo antes de grabar para ver cómo se comportan las personas que lo habitan; intentar descubrir ritmos secretos, correspondencias, la relación entre los lugares y lo que los rodea.

(Rivas, comunicación personal, diciembre de 2015)

Domínguez:

Me gusta mi trabajo y quiero compartirlo. La enseñanza es algo q me gustaría hacer. Partiría de mi experiencia artística plástica ya que mi formación es esa, además de mi gran pasión, referente y herramienta de trabajo. Necesito tener referencias artísticas a la hora de hacer una película. Por ejemplo, gran parte de la inspiración en cuanto a lo visual en *Isla mínima* es Cindy Sherman, concretamente todos sus autorretratos: color, texturas, expresión... Estaba siempre presente aparte de Atin Aya, que es el punto de partida en cuanto a nivel conceptual en la relación espacio-tiempo. En *Grupo7* era Basquiat. En cada película que hago tengo siempre un autor en que me apoyo y seguramente abarcaría un taller cine desde ahí.

Hay grandes referentes en la decoración y el arte que son importantes. Por ejemplo en *La piel que habito*, el trabajo maravilloso de Antxón Gómez relacionando toda la obra de Louis Bourgeois. El quirófano que montan son las jaulas de la infancia de Bourgeois, todos los muñecos, el juego con la piel, la máscara...todo se impregna de la obra de ese artista, fluyendo el lenguaje estético de un sitio a otro.

Seguramente mi enfoque sería ese, al igual que Goya está presente en casi todo lo que hago. Exploraría el taller desde ahí, ya que hay cosas que vemos en el cine que son inspiraciones basadas en otras artes. Cuando se unen así los conceptos creo que se producen momentos maravillosos. En *Dollars Buyers Club* hay una secuencia en un invernadero de mariposas que es una instalación de Damien Hirst. Las mariposas están creando un medicamento con su belleza y su muerte, hay todo un lenguaje que me parece un punto interesante y personal. La relación con el arte es importante, porque los directores, los directores de fotografía y los directores de arte tienen sus pasiones y sus influencias, y las trasladan a la pantalla.

(Domínguez, comunicación personal, septiembre de 2016)



Fig.207 Dallas Buyers Club (Jean-Marc Vallée)

Bollaín:

Las nuevas tecnologías actuales te permiten aprehender la ciudad, el país, la ciudad o el territorio que sea de una manera fascinante. Eso sí, hay que saber transmitir esa fascinación mediante las imágenes descubriendo los secretos del cine.

(Bollaín, comunicación personal, junio de 2016)

Análisis de la pregunta 5:

Con respecto al cine y la escuela, se comenta la necesidad de una didáctica visual para que “se entienda cómo se ha hecho una imagen y qué implica que se haya hecho así y no de otra manera”, ya que “muchas veces parece que se ignora y que las cosas se hacen solas”.

Para el cine se han encontrado palabras entusiastas que lo postulan como vehículo para el paisaje a nivel global, manifestando que aquello que se aleja de nuestra experiencia del día a día, “lo que queda más allá, lo conocemos por el cine”. “También entiendo o puedo vislumbrar cómo se organiza socialmente ese mundo. Sin proponérselo, el cine hace una pedagogía del mundo en que vivimos”. “Las nuevas tecnologías actuales te permiten aprehender la ciudad, el país, la ciudad o el territorio que sea de una manera fascinante. Eso sí, hay que saber transmitir esa fascinación mediante las imágenes descubriendo los secretos del cine”.

Barajas y Rivas han pensado en talleres documentales como iniciación al cine. Para la enseñanza de la práctica documental, se han recogido talleres de cine donde “se trataba de buscar temas en su entorno más cercano”. Se proponen límites como este porque normalmente los alumnos se perdían en abstracciones. “Estos límites y tener que ceñirse a su ámbito geográfico más cercano les ayudaba”. Se recomienda también realizar un ejercicio de observación sin cámara en el entorno que va a ser objetivo de la ella, “para ver cómo se comportan las personas que lo habitan; intentar descubrir ritmos secretos, correspondencias, la relación entre los lugares y lo que los rodea”. El carácter enriquecedor del documental persigue que los alumnos analicen sus propias realidades y puedan transformarlas.

5.3.

La investigación-acción: talleres de cine documental y paisaje



5.3. La investigación-acción: los talleres de cine documental y paisaje

5.3.1. Objetivos de investigación

Los procesos de enseñanza-aprendizaje que se presentan a continuación son una apuesta por incluir la práctica cinematográfica en el contexto educativo. Una investigación-acción con forma de taller de cine que encuentra al paisaje como motor narrativo.

La principal intención es indagar en las constantes educativas que relacionan la práctica cinematográfica documental con la lectura del paisaje, valorándola como herramienta didáctica. Como objetivo complementario se evaluará al paisaje como concepto transversal para el fomento de actitudes ciudadanas ante las problemáticas del territorio y la ciudad, y como generador de enfoques -por ejemplo el cinematográfico- que facilitan el análisis crítico de la realidad.

La investigación-acción nos da la oportunidad de evaluar conocimientos, reacciones en los debates y actitudes distintas frente al paisaje y al panorama social. El trabajo previo de observación del área al que pertenece el centro educativo y sus alumnos ofrece un punto de partida para la contextualización de la unidad didáctica del taller. De esa manera se afianza nuestra intención de generar unos contenidos propios de la zona, que ayuden a comprender mejor el paisaje local, sus particularidades, deficiencias y fortalezas.

Parece fácil dudar de los adolescentes en ocasiones por una actitud pasiva y despreocupada, pero el trabajo con el cine es una oportunidad de comprobar que pueden expresarse en un lenguaje con el que realmente se sienten identificados. Por otra parte, tal y como pretende la investigación, el docente y el tutor del grupo guiarán continuamente el proceso de ideación y de expresión artística del trabajo, con base a los lugares que los alumnos aportan individualmente. Este proceso sirve al equipo docente para evaluar el proceso creativo en cada alumno y la generación de conocimiento colectivo que el trabajo con el paisaje y el cine generan.

5.3.2. Resumen

La variedad de contenidos surgidos de los encuentros educativos realizados se deriva de la transversalidad innata en el paisaje, que permite reflexionar de forma colectiva asuntos urbanos y territoriales. Los procesos de realización de los cortometrajes han abarcado contenidos surgidos del análisis de la realidad y la discusión entre los participantes sobre la relevancia de la información recabada diariamente.

Los currículos generales reclaman un alumno que alcance la madurez personal y social, que desarrolle un espíritu crítico. Esta es la pedagogía por la que se apuesta, que provoque un proceso educativo en libertad, cuyo objeto de estudio es la realidad más cercana al alumno. Aquella con la que se relaciona y mejor conoce, y la que mejor puede interpretar desde el punto de vista artístico. En la construcción del relato es donde situamos nuestro foco de la investigación y será la raíz de las posibilidades creativas que se concluyan de la propuesta.

5.3.3. El proceso creativo para la obtención del guión documental

Las sesiones comienzan con algunos conceptos teóricos en torno a cine documental y paisaje. Como respuesta a esas nociones, se pide fotografiar un paisaje a elección de los participantes, acompañando una corta redacción sobre las razones que les impulsan a elegir ese lugar. La fotografía será el primer gesto de carácter visual que representa el lugar que revela las inquietudes del alumno, y lo que podrá ser una semilla creativa. Proponiendo cuestiones sobre las fotografías se pueden obtener las posturas personales por las que se ha elegido el lugar, el momento de la fotografía, la situación, el encuadre, las personas involucradas...etc.

Todo es recogido con sus cámaras y proyectado en el aula para despertar el debate. Se trata de aprender del entorno pero, sobre todo, de contar una idea por medio de algo que ya se conoce, pero quizás nunca se había reflexionado sobre ello. La acción creativa de fotografiar, escribir, debatir y elegir secuencias para el cortometraje concreta ese pensamiento, lo ordena y lo materializa en un discurso.

No es cierto, en absoluto, que cualquiera puede expresar plástica y artísticamente sus propias vivencias solo con reproducir en un celuloide determinadas condiciones de la percepción de los objetos. Es necesario conocer los recursos expresivos del medio técnico utilizado, seleccionar algunos aspectos más significativos de la realidad, ordenar estos elementos de acuerdo con un criterio progresivo de la narración y de la significación, someter este proceso creativo a un orden lógico y racional (Fernández Ibáñez, 1982, p.9).

Los contenidos conceptuales expuestos en el aula sobre documental y paisaje nos facilitan el primer paso creativo, que es individual. Las temáticas que tratará el relato provienen del análisis crítico y reflexión en torno al paisaje local que se realiza en grupo. Las líneas o temas del guión provienen del debate final de cada sesión, tras el visionado y el análisis público de las fotografías. No será difícil encontrar relaciones que asocien a las distintas imágenes propuestas por los alumnos. El paisaje será el medio para reunir esas ideas y darles cuerpo. Durante la puesta en común vencerán el miedo a hablar en público y ganarán expresividad para hablar de sus opiniones, intenciones artísticas y ofrecer un discurso justificativo. ¿Por qué esa fotografía?, ¿qué tiene en común con las demás?, ¿qué la diferencia?, ¿qué pueden significar si las unimos dándoles un orden?, ¿y el orden inverso?

Los contenidos procedimentales del cine serán la vía principal para el trabajo en grupo. Jugar con el orden de las imágenes será la clave de todo el procedimiento. Esto recuerda a ciertas técnicas de "creación desde la forma" que se usan en las escuelas de arquitectura. Se trata de tirar las piezas de madera de balsa o corcho (edificios) sobre la mesa (terreno). Analizamos si la disposición posee funcionalidad. En caso negativo tiraremos las piezas de nuevo y en caso positivo se estudia la viabilidad de ese resultado. Se comentarán fotos, textos y videos de los alumnos en una exposición continua visual y colectiva, que sirve como germen de debate y visión de la variedad de posturas y reflexiones para el guión definitivo.

La elección de localizaciones y la necesidad de obtener nuevo material audiovisual en base al relato cinematográfico elegido nos llevará al tratamiento de conceptos técnicos del cine durante las actividades prácticas. Cuando se ha encauzado la dirección que va a llevar el relato, surge la posibilidad de realizar entrevistas para darle fuerza. La elaboración y el montaje del cortometraje documental será el paso definitivo para

entender el proceso completo, que finaliza con la sesión final: el visionado de la obra y un último debate auto-evaluador.

No se trata de que el alumno haga sus primeras prácticas como si fuera un experto. Al contrario, de la comparación entre su película y las que acostumbra a ver en las salas de proyección surgirá el verdadero sentido de lo que es expresarse por imágenes (Fernández Ibáñez, 1982, p.40).

5.3.4. Contexto y desarrollo de los talleres

Antes de exponer el desarrollo de los talleres, se presentan los centros donde se han realizado. Igualmente se indican las direcciones web donde están publicados los cortometrajes realizados. Se entiende que el visionado de las dos piezas facilita la comprensión de los próximos apartados, puesto que son reflejo de todo lo acontecido en las aulas y lugares representados.

- Centro Social Francisca Oyonarte, barrio de Palmete, Sevilla

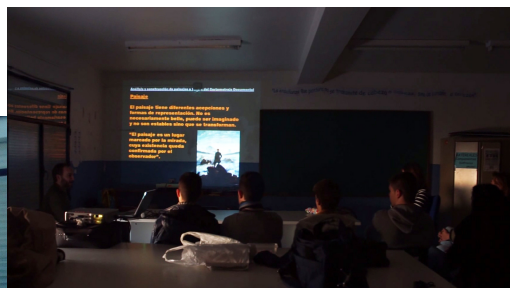
<https://vimeo.com/166792344>

-Insituto de Educación Secundaria Heliche, Olivares, Sevilla

<https://vimeo.com/214364764>



Figs.208 y 209



Figs.210 y 211

5.3.4.1. Taller de cine en el barrio: Palmete

El primer taller fue llevado a cabo en el Centro Social Francisca Oyonarte del barrio sevillano de Palmete, con alumnos de Educación Secundaria Obligatoria que participan habitualmente en actividades del centro. El paisaje del extrarradio sevillano es germen de un cortometraje de corte crítico y reivindicativo que refleja la conciencia de barrio de los miembros del grupo Reactiv@s, por todas las acciones que realizaron para ofrecer un discurso sobre su barrio, como fotografiar, escribir o entrevistar sobre él. Ciertos lugares hablan, junto con sus protagonistas, de las luchas sociales vividas décadas atrás por la obtención de servicios urbanos y la mejora de los accesos y la comunicación. Los realizadores del cortometraje envían finalmente un mensaje en el que llaman al mantenimiento y mejora de esos derechos obtenidos. Efectuaron una mirada retrospectiva y reconstruyeron su memoria de manera audiovisual.



Fig.212 y 213 Fotogramas del cortometraje realizado en el CS Francisca Oyonarte.



Figs.214 y 215 Fotogramas del cortometraje realizado en el CS Francisca Oyonarte.

La pieza realiza una búsqueda para conocer la opinión de los vecinos sobre el barrio y el origen de algunos apelativos que recibe. Estas entrevistas están diseñadas para determinados protagonistas del barrio y para otros vecinos de Palmete. También se realiza una retrospectiva desde el nacimiento del barrio hasta su constitución legal para la obtención de servicios e infraestructuras. El esfuerzo de los primeros vecinos por obtenerlos es reflejado durante todo el cortometraje.

De la obra resulta un hito paisajístico, el puente chico, que construyeron los propios vecinos para tener acceso a servicios básicos en la década de los 70. La figura xx no sería una fotografía relevante sin saber que esa pasarela de hormigón ha sido promovida y construida por los propios vecinos en una acción directa. Hoy día ya no es utilizado porque fueron construidas mejores infraestructuras entre el barrio y la ciudad, pero Palmete es un barrio urbanísticamente problemático, y se encuentra encerrado por polígonos industriales, carreteras y vías de ferrocarril. Este puente de poco más de medio metro de ancho, nuestro protagonista, fue en su momento la solución para la obtener un camino más corto hasta el colegio más cercano o el ambulatorio. La promoción de su construcción fue una cuestión colectiva y consensuada, reflejo de la voluntad por el cambio ante la inactividad municipal.



Figs.216 y 217. Puente popularmente conocido como “el puente chico”, en el barrio de Palmete, Sevilla (Años 1970 y 2015).



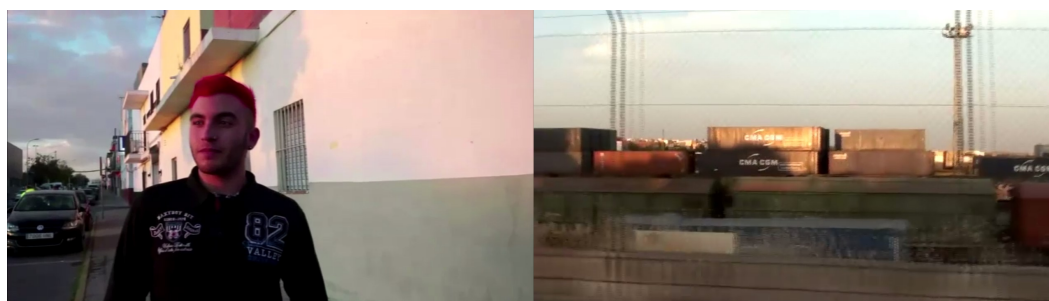
Fig.218. Paso de los vecinos por “el puente chico”, en los años 70.

Entre las singularidades del barrio, se debate la existencia de cuadras legales e ilegales, que sostienen la economía de muchas familias, que viven de los animales que mantienen en el propio barrio. Un mensaje final pretende alentar a la conciencia ciudadana para el cuidado de las zonas comunes, así como a no perder la energía de construcción social

que caracterizó a los primeros vecinos. Las entrevistas finales reflejan la inquietud de los cineastas por conocer la opinión de la vecindad. Por ello salen a las calles a preguntar a los vecinos por las necesidades que tiene el barrio.



Figs.219 y 220 Fotogramas del cortometraje realizado en el CS Francisca Oyonarte.



Figs.221 y 222 Fotogramas del cortometraje realizado en el CS Francisca Oyonarte.

Es un film marcado por la búsqueda de una identidad como miembros de un barrio, Palmete, mayormente desconocido pero que supo situarse en su momento. La línea temática queda clara desde el inicio, quizás por tratarse de un grupo cohesionado de jóvenes que acuden a un programa concreto del distrito. Durante el visionado y debate de fotografías, ellos contaban las historias que había detrás de ellas. Cada uno de ellos llegó con la idea de crear un corto documental que ayudara al barrio y recordar el espíritu de las manifestaciones a las que sus padres acudían años atrás. Esto les daba fuerza para descubrir de qué manera podrían colaborar ellos hoy día. El guion se inició, desarrolló y construyó de esta manera porque residía en ellos la necesidad de trasladar esas historias a imágenes. Decidieron entrevistar a determinadas personas que vivieron esos relatos locales para que sus voces también acompañaran a las imágenes del barrio.

5.3.4.2. Taller de cine en el pueblo: Olivares y Albaida

Un segundo taller tiene lugar en el IES Heliche de Olivares, en la provincia de Sevilla. Un pueblo situado a 25 kilómetros de la capital, en la comarca del Aljarafe. Los alumnos provienen de diferentes zonas de esta elevación geográfica al oeste de Sevilla, aunque principalmente de Olivares y Albaida, los dos pueblos más cercanos al instituto. El taller se inserta en la programación de la asignatura Educación Plástica y Visual como actividad promotora de la educación audiovisual. Las aportaciones muestran un interés más contemplativo hacia el paisaje que en la pieza anterior, dirigiendo sus miradas al medio rural que les rodea y su rica historia. La temática del guión es diversa y en algunos casos particularmente personal. Obtenemos rasgos comunes en muchos de ellos, como son las alabanzas al casco histórico de Albaida y Olivares, los restos de patrimonio histórico que existen dentro sus términos municipales y las actividades culturales y religiosas que se manifiestan en sus calles.



Figs.223 y 224 Fotogramas del cortometraje realizado en el IES Heliche.



Fig.225 y 226 Fotogramas del cortometraje realizado en el IES Heliche.

Volvemos a encontrar tendencias a la muestra de una identidad ligada al lugar y enorgullecimiento por haber nacido allí. Pero también hay historias personales de aquellos que han decidido dar un paso más y relacionarse con el paisaje como individuo, más que como colectivo. El espacio público se ve acompañado de historias

más íntimas, críticas, soñadoras o inspiradoras. Encontramos relatos que hablan de luchas personales. El abuelo de una alumna es protagonista y objetivo de su cámara. Ella relata que no sabe dejar de trabajar, le gusta permanecer en sus cultivos y en el taller de trabajo porque es su disfrute. Otra chica elige el espacio abierto del estadio de fútbol porque su discurso reivindica que, después de años jugando en el equipo infantil de fútbol masculino, tuvo que dejar la competición por la normativa deportiva. Aquí se trabajó un cortometraje que incluyera todas estas temáticas.

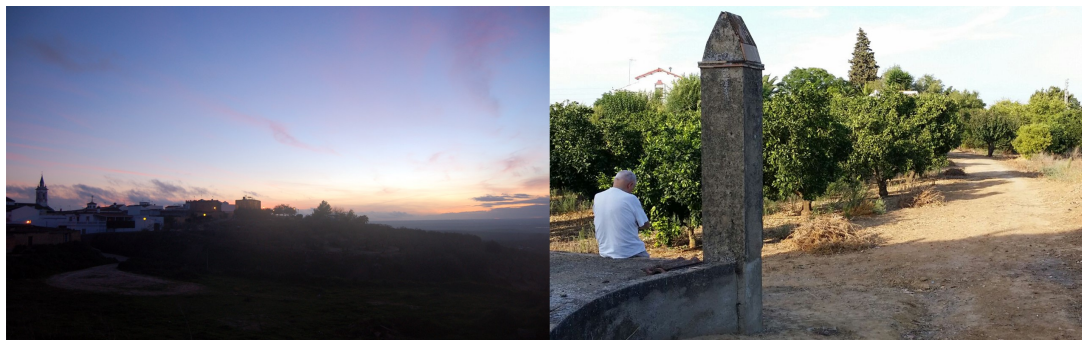


Fig.227 y 228 Fotogramas del cortometraje realizado en el IES Heliche.



Fig.229 y 230 Fotogramas del cortometraje realizado en el IES Heliche.

La pieza se podría haber concentrado en cualquiera de ellas, pero se ha procurado dar cabida a la riqueza de temáticas que aportaban los discentes. La gran cantidad de ideas no permitió la concentración en una temática concreta, pues se eligió escuchar a todos y cada uno de ellos. Sus propias voces aparecen junto a sus imágenes, siendo reunidas bajo ciertas temáticas que las engloban y agrupan. Así todos estarían representados en ellas, ya que la cantidad de material que trajeron desbordaba la relación prevista entre número alumnos y el tiempo del taller. Con un estilo menos narrativo y más expositivo, el collage visual domina el montaje para exponer todo un abanico de lugares, textos y ritmos fílmicos.

Este trabajo se separa del primer cortometraje en el sentido de que no es un documental al estilo clásico. Las múltiples voces que surgieron a lo largo de las actividades han provocado un discurso polifónico donde no caben las opiniones de los vecinos, pero donde se recogen todas las opiniones, reflexiones e ideas que se expusieron en el aula. Algunos han sido elegidos para practicar algunas técnicas de posproducción audiovisual. Por lo tanto las voces sufren repeticiones, tienen ecos, el montaje se dinamiza y las frases pueden aparecer en pantalla. Hay momentos del cortometraje que están claramente ficcionados. Además de mostrar el paisaje de dos pueblos muy cercanos, Olivares y Albaida, otros alumnos han traído imágenes de otras localidades, completando el imaginario con otras partes de la cornisa del Aljarafe.

5.3.5. Análisis de resultados

La intención ha sido evaluar a la práctica cinematográfica-documental como herramienta de análisis de la realidad, de investigación de nueva información y como medio de expresión. El proceso creativo propuesto mediante el paisaje quiere ser un lugar para conocer de qué manera se puede guiar la reflexión hacia una forma cinematográfica, pero desde una pedagogía crítica y comprometida con el paisaje. Este taller de iniciación al cine dirige las inquietudes del alumno hacia su propia localidad a través de un camino creativo. Las diferencias entre los talleres realizados se derivan de las características de los lugares de rodaje y el carácter de cada grupo de alumnos. Al igual que los paisajes han generado diferentes relatos, cada creador aporta una predisposición según su bagaje cultural y audiovisual, andando un camino distinto para llegar a un mismo fin común: aportar información para un cortometraje. Cada calle o cada plaza gozarán de un ambiente distinto y evocará diferentes ideas. De los diferentes grupos de alumnos se han obtenido enfoques distintos, que es lo que nos interesaba a la investigación, por ser propio de los procesos artísticos. Al hacer balance del encuentro educativo entre la práctica documental y el análisis de paisajes, se puede concluir que facilita el tratamiento de temas de carácter transversal a ellos. La memoria reciente del entorno, la necesidad de participación en el diseño urbanístico, la valoración de las costumbres y formas de vida forman la base que trabaja el desarrollo, la valoración y el refuerzo de la identidad como miembros de un grupo o una comunidad.

Las narrativas adaptadas al paisaje son variadas, como no podía ser de otra manera. Además de tener una firma plural, cada cortometraje está contextualizado en un espacio distinto y ello también ha generado diversas narrativas. Esto ha sucedido no solo porque cambia el objeto físico de la mirada, del territorio a la ciudad, sino porque cada uno de ellos tiene un carácter –urbano y rural-, y aspectos propios que inducen a ser representados de una manera distinta.

El análisis del paisaje en la escuela supone hablar de miradas, de subjetividad, de opinión, de interpretación, para que las descripciones visuales lleven a hablar de una inmaterialidad que no se percibe fácilmente. Esta inmaterialidad ha derivado en los debates para convertirse en relatos locales que ayudan a explicar determinados aspectos sociales del entorno, tradiciones culturales o personas que viven o dan vida al lugar. Quizás sea obvio, pero cabe resaltar que los trabajos finales suponen un registro documental valioso de diversos lugares, de los acontecimientos que tienen lugar en ellos, de expresiones culturales de nuestro tiempo o de sus protagonistas, realizado desde la perspectiva de alumnos de secundaria que pertenecen al propio contexto.

Por lo tanto, el paisaje sirve como objetivo de las cámaras, para ser soporte de la realidad a ser analizada, pero también nos otorga la posibilidad de generar un discurso a través de las sensaciones que éste nos transmite. El proceso creativo será por lo tanto inducido por estos dos factores: realidad y emoción. La práctica fílmica, entendida como otra forma de mirar al paisaje, otra forma de interpretar nuevas miradas hacia el paisaje. Una mirada de identificación con lo patrimonial del paisaje, ecológica y consciente de su memoria. En este estudio sobre el conocimiento a través de la imagen, el paisaje se traduce como soporte de información, pero abre posibilidades de debate donde múltiples voces aparecen en un texto.

Capítulo 6.

Conclusiones



6. Conclusiones

Las combinaciones posibles entre cine y paisaje para los espacios educativos ofrecen procesos marcados por la unión de teoría y práctica del cine, ya sea desde la perspectiva del espectador o del realizador. La enseñanza y aprendizaje mediante el cine solicita actividades que sostengan la comprensión del lenguaje cinematográfico. El paisaje aporta una base que limita las posibilidades de investigación sobre el cine, mientras refleja evidencias del sentido de realidad en la producción de las películas de ficción, no ficción y documental.

Las premisas de esta investigación han provocado acciones que impulsan el desarrollo educativo de una actitud crítica, ecologista y comprometida con la ciudadanía, ya sea seleccionando paisajes dentro de las películas o retratando la realidad cercana.

6.1. Paisaje fílmico y conocimiento

El paisaje fílmico es interesante, en primer lugar, por su condición de paisaje real que ha sido representado y, segundo, porque de su análisis pueden manifestarse las estrategias fundamentales en el rodaje y producción de las películas. Se proponen estrategias que realizan un "bypass", una ruta alternativa a la información que ofrece la propia obra que nos permita conocer la sociedad que refleja y cómo la reflejan los autores.

El paisaje resulta un medio por el que medir dilemas de la teoría del cine, además de estudiar y entender sus representaciones. El paisaje de las películas acompaña a las ideas de la película, crear un background a un personaje, atmósferas, verosimilitud, reflexión, además de que "permite pasar del mundo de las ideas al mundo físico real". El paisaje será coherente con el código que utiliza la película, pero la relación establecida entre espacio fílmico y espacio real indicará si refleja un lugar que existe físicamente o únicamente en la pantalla. Realidad y ficción se imponen mediante enigmas sobre la autenticidad de los paisajes en el cine. Además de apreciar la cultura que permea de los relatos cinematográficos, es necesario prestar atención a las dramatizaciones implícitas al cine de ficción: decorado, retoque digital o la sustitución de paisajes. El

conocimiento a través del cine será para quien domina: el discurso fílmico, la selección que se realiza de la realidad y los efectos de la propia práctica fílmica al filmar un determinado acontecimiento. Uno de los ejemplos surgidos se muestra a través del cine de época. Se cotejan así algunas de las transfiguraciones del paisaje en el cine que señala esta investigación. Se indican dos posturas para este estilo las películas que pretenden recuperar un momento singular en la historia, pueden crear algo verosímil y ajustado a la realidad o algo marcado por los clichés y la imagen de postal. Esto deja al analista fílmico como único "medidor de realismo" para buscar estrategias didácticas con el cine.

La escuela puede extraer las imágenes del paisaje que muestra el séptimo arte, de manera que se entiendan doblemente como construcción cultural; en primer lugar por su condición de paisaje real que se representa y segundo porque el análisis del paisaje cinematográfico puede manifestar estrategias fundamentales en el rodaje en las películas y su producción. El vínculo entre cine y paisaje fortalece la condición de ambos como objetos y testigos de las transformaciones sociales y los modos de vida del hombre, un patrimonio que puede tomar variadas dimensiones en la educación. En el paisaje intervienen factores naturales y sociales que permiten comprender procesos, vincular ideas y desarrollar el pensamiento crítico en relación a realidades como la ciudad y el territorio. El séptimo arte nos permite acceder visualmente a una valoración de estos factores mediante relatos ficcionados o documentales, constituyendo un registro con datos suficientes para comprender sus lugares y bajo qué enfoque se han representado.

6.2. Consideraciones sobre la representación del paisaje en el cine de ficción

Antes de la exponer el análisis fílmico de las muestras seleccionadas, se resumen una serie de consideraciones o apreciaciones a tener en cuenta en la representación del paisaje en el cine de ficción. Tratan de explicar el papel del paisaje en el argumento y cómo se puede utilizar para elegir una estrategia visual. Las afirmaciones que se formulan surgen de un acercamiento al relato cinematográfico, observando cómo se construye la realidad del paisaje y cómo se relaciona con el resto de la obra. Para resumir y concretar estas ideas se han establecido siete puntos junto con algunos ejemplos que ilustran las valoraciones realizadas sobre el paisaje.

1. El paisaje que forma parte de la trama de una película tendrá mayor o menor protagonismo, pero forma parte del conjunto de planos y del mensaje que se formula. Un relato cinematográfico no puede permitir que ninguna de sus partes desenganche en la trama, luego el paisaje deberá apoyar las ideas que se desarrollan en cada secuencia.

En *Sed de mal* (Welles, 1958) encontramos un plano-secuencia muy elogiado, nos remitimos a las figuras xx, xx y xx para exponer que el plano general, como cualquier otro, encuentra su significado con el resto de planos.



Figs. 208, 209 y 210

2. Las localizaciones elegidas para una película de ficción son las necesarias para explicar el relato y serán coherentes con este. Si existen dos extremos, en algunas ocasiones serán fieles a la realidad de ese entorno y en otras ocasiones serán transfiguradas para adaptarlas al argumento.

El Neorrealismo Italiano se interesó por los exteriores que había dejado la Segunda Guerra Mundial y pudo contar con escenarios reales que actualmente se construyen digitalmente. Alemania, año cero (Rossellini, 1948) ofrece imágenes de una ciudad de Berlín absolutamente destruida, con tanta inestabilidad social como arquitectónica (fig.211).

El pianista (Polanski, 2002) tiene la misma intención de reflejar una sociedad en crisis por causas bélicas, pero sus herramientas son distintas a las del año 1948. Muchas localizaciones, como el gueto de Varsovia y sus alrededores, se construyeron en los Estudios Babelsberg de Alemania. En la figura 212 se muestra a Varsovia tras los bombardeos. Por la fecha de la producción y, tras un estudio de la secuencia, se aprecia que los edificios en primer plano son reales con algo de attrezzo, pero la marcada fuga hacia el final de la calle indica una post-producción digital.



Figs.211 y 212

Esta argumentación pretende prevenir, ante los distintos enfoques educativos que se pueden establecer con el paisaje fílmico, sobre la necesidad de entender los grados de realismo de estas representaciones y las posibilidades de manipulación que existen.

3. La sustitución de paisajes es una práctica común por cuestiones de producción ya que las localizaciones elegidas no siempre coinciden con el espacio representado; existen numerosas inexactitudes debidas a causas de producción.

La película *Apocalypse now* (Coppola, 1979), que recrea la Guerra del Vietnam, fue rodada entre Islas Filipinas y República dominicana. Aunque todos estos paisajes puedan tener características similares, nunca se podrá decir que esas imágenes pertenecen a Vietnam. El espacio fílmico de la película está compuesto por varias realidades.



Figs.213 y 214

Otra película bélica, pero de producción australiana, es *Gallipoli* (Weir, 1981). Relata el reclutamiento y entrenamiento militar de dos amigos para ir a luchar a Turquía por el lado aliado. Las prácticas militares y los combates se filmaron en la zona desértica de Lake Torrens, en la ciudad de Beltana, y en las playas próximas de la ciudad de Port Lincoln. Se escogieron estos escenarios del sureste australiano por ser los más parecidos a Egipto y Turquía. Si se establecieran enfoques didácticos con estos paisajes desde la geografía, se debería contrastar –desde un punto de vista ortodoxo– que las localizaciones del rodaje no suponen paisajes suplantados.



Figs.215, 216 y 217

Estas inexactitudes geográficas, condicionadas por el diseño del rodaje, parecen amortiguadas por planos que corresponden inconfundiblemente con el paisaje que representan. Las figuras xx y xx incorporan a la película una pequeña porción del verdadero Egipto, donde un campamento y un partido de fútbol australiano a los pies de las Pirámides de Giza en el Cairo caracterizan el entorno.



Figs.218 y 219



Para el paisaje urbano también se suelen elegir lugares que simulan otras poblaciones, caracterizando el paisaje en un lugar o un momento distinto al actual. Un ejemplo muy trabajado y que apoya cronológicamente los hechos que suceden en la película es *Baaria* (Tornatore, 2009). El film está rodado entre la ciudad italiana de Bagheria y en un antiguo barrio de Túnez, ya que éste podía representar mejor la apariencia de la ciudad siciliana a principios del siglo XX. Este esfuerzo hacia la representación del paisaje tiene la intención de mostrar acontecimientos que suceden desde los años 30 a los 80, con una familia como testigo y protagonista. La vida privada de estos personajes se verá relacionada con su comunidad en la provincia de Palermo desde el periodo fascista hasta introducirnos en la historia de la izquierda italiana.



Fig. 220



Figs. 221 y 222

En las figuras 220, 221 y 222 podemos ver la evolución de la imagen urbana y los distintos usos públicos que toman su lugar en las calles y plazas. El film nos ofrece observar cómo se puede disfrazar una ciudad para mostrar su memoria desde la mirada pública.

4. Si graduamos la cantidad de paisaje expuesto en las películas de ficción, en algunas películas el valor será nulo por no mostrar ningún plano exterior y en otras películas el paisaje que aparece cobra tanta importancia que es coprotagonista. Ejemplos muy reconocibles son el western o el cine bélico.

Durante la película *Salvar al soldado Ryan* (Spielberg, 1998), unos soldados norteamericanos deben defender un puente como parte de la estrategia militar en una ciudad de Francia. Las comunicaciones y el transporte dependen de mantener su dominio tras el Desembarco de Normandía. El puente y sus alrededores toman todo el protagonismo y las cámaras se mueven por el espacio fílmico mostrando constantemente todas sus torres, barreras defensivas, rincones o escondites.



Figs.223 y 224

La figura 225 muestra un fotograma de *Colorado Territory* (Walsh, 1949). El juego con la escala que se realiza entre el personaje y el lugar es un ejemplo de que el plano general es una de las herramientas particulares del western. Otra muestra serían las figuras 226 y 227 de la película *El rifle de Kentucky* (Hittelman, 1956). En estas películas, el paisaje se convierte en un objeto sustancial para las cámaras, condicionando enormemente la situación y esperanzas de los protagonistas.



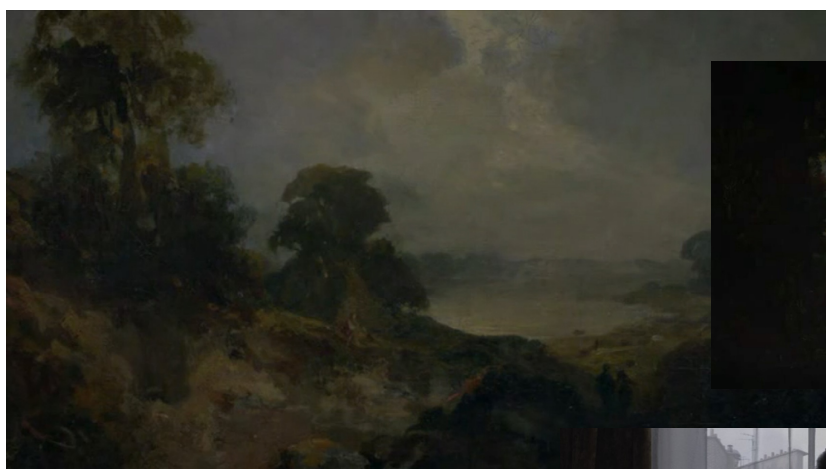
Fig.225
248



Figs.226 y 227

- 5.** Existe una tendencia, incluyendo multitud de excepciones, que indica menor presencia de planos exteriores en las películas de corte intimista y que representan relaciones personales. Esos relatos se preocupan principalmente por los protagonistas y muy poco por el contexto en que sucede la trama.
- 6.** Las condiciones del paisaje son más valoradas en las películas que tienen algo que contar dentro de lo colectivo o lo social; en estos relatos podremos encontrar una mayor descripción visual del entorno en que tienen lugar las historias.

Para explicar la intención parcial de los puntos 5 y 6 se va a realizar una comparación entre dos obras del mismo autor. La película *Amor* (Haneke, 2012) es un ejemplo donde los únicos paisajes visibles están detrás de un vidrio. Pero nos ha dejado una curiosidad. En este montaje, que está prácticamente vacío de exteriores, surgen varios primeros planos que ofrecen paisajes pictóricos diversos. La situación de este conjunto de imágenes en el relato nos indica que representan una necesaria pausa. Una escapada hacia la meditación para que la mente ponga en orden la información que está recibiendo. Pero la meditación sigue sucediendo dentro de la casa.



Figs.230 y 231



Figs.230

En *La cinta blanca* (2009), Haneke retrata una aislada población alemana. En esta ocasión, la multitud de acontecimientos que suceden entre los vecinos obliga a mostrar también el espacio público, dejando comprender las relaciones entre la comunidad.



Figs. 232 y 233

La película *Naturaleza muerta* (Zhangke, 2006) puede suponer un buen ejemplo como excepción al punto 5. La construcción de la Presa de las Tres Gargantas en China es el trasfondo en que se desarrollan las historias de sus dos protagonistas. La escala del problema humano es incomparable, ya que se habla de la anegación de numerosas poblaciones tras la elevación del nivel de agua de la obra hidráulica. Situaciones personales marcadas por la confusión de no encontrar el lugar donde viven sus familias tras años en otra ciudad. Una película marcada por un paisaje en transformación que va a inundar las raíces de muchas personas en esta ficción y en la realidad.



Figs. 234 y 235

7. Existe una relación para la accesibilidad al paisaje que relaciona el presupuesto de las películas y la representación del paisaje. Aunque las nuevas tecnologías siguen facilitando que esto no ocurra, las cuestiones económicas, geográficas, técnicas o administrativas influyen en el diseño de la producción y la capacidad de rodaje.



Fig.236

La Gran Vía de Madrid es un escenario habitualmente muy concurrido por el tráfico y las personas. En la película *Abre los ojos* (Amenábar, 1997), la "magia" del cine concede esta ilusión del protagonista (fig. xx), en la que camina obnubilado por una avenida desierta a pesar de su magnitud y la hora. La viabilidad para realizar estas imágenes no está al alcance de todos los realizadores, por lo tanto, el cine de bajo presupuesto dependerá en estos aspectos de - entre otros- las nuevas tecnologías como herramienta para llegar a los mismos resultados.

Las producciones más pudientes del cine tienen la posibilidad de invertir más recursos en el rodaje para captar el paisaje, eludiendo dificultades como la topografía, la obtención de permisos o el despliegue de medios necesario para rodar en circunstancias complejas.

6.3. La recepción crítica de territorio y ciudad en el cine

Esta investigación también proponía encontrar conceptos y asuntos socioculturales que se pudieran trabajar desde la recepción de obras cinematográficas. El visionado de 300 piezas y la selección de los paisajes cinematográficos permiten establecer un perfil aproximado de las películas que este estudio ha definido para el análisis crítico. Aunque otros estilos y épocas se incluyen en la muestra, se caracteriza por ser cine del siglo XXI, preocupado por los contextos sociales que se conforman actualmente alrededor de la expansión de las ciudades y las problemáticas del territorio. Las películas están seleccionadas por sus paisajes, por contener planos generales de contextualización del relato. Se han buscado las mayores muestras de realidad dentro de la ficción fílmica, personajes creíbles en entornos muy significativos. Después han sido englobadas en temáticas según la escala del paisaje que presentan.

Las temáticas mostradas en el proceso de análisis fílmico son resultado de la asociación de asuntos de interés sobre el paisaje, con el fin de situarlos bajo el foco del pensamiento crítico. Las cinco temáticas resultantes son:

- Fronteras
- Territorio, ciudad y construcción
- Barrios
- Cultura urbana
- Ecología

Después del análisis realizado, y según los criterios indicados para filtrar las películas válidas, se ha definido como "paisajes de frontera" a la gran cantidad de relatos que marca una pauta común de opresión en las migraciones desde Turquía, Méjico o Marruecos, en los muros de Palestina o Alemania, o los campamentos en el Kurdistán. La migración es un objeto de preocupación que sirve de contexto para múltiples miradas cinematográficas. Los puentes inexistentes entre gobiernos limitan el territorio para aquellos que buscan nuevas alternativas en su horizonte. Otros temas nos llevan a reflexionar sobre el territorio y la ciudad desde la ecología o el urbanismo, sobre la vida en los barrios o entender cómo se reproduce la cultura urbana. Estableciendo relaciones entre estos paisajes, surgen multitud de preguntas y cuestionamientos éticos en torno a las realidades urbanas y territoriales. El cine ha resultado un eficaz narrador de problemáticas urbanas y territoriales, un medio cercano a la realidad actual de ciudadanos, migrantes y marginados.

6.4. Práctica documental y paisaje en la educación

Otro de los fines establecidos para la investigación está dirigido a la práctica documental y sus posibilidades para la comunicación de opiniones, ideas y emociones. Los talleres realizados toman como origen narrativo al paisaje, donde también se indaga en las constantes educativas que relacionan la práctica documental con la lectura de la ciudad y el territorio. El análisis del paisaje ofrece un amplio abanico de discusiones dentro de la escuela, constituyendo una herramienta dinámica para hablar de lo colectivo y establecer actividades colaborativas, donde no se interponen tapujos por tratarse de un marco visual público. Supone hablar de miradas, de subjetividades, de opiniones, de interpretaciones, para que las descripciones visuales lleven a hablar de una inmaterialidad que no se percibe fácilmente. Esta inmaterialidad ha orientado los debates en los talleres de cine para materializarse en relatos locales que ayudan a explicar determinados aspectos sociales del entorno, tradiciones culturales o personas que viven o dan vida al lugar. La participación del espacio público en las actividades facilita que sean compartidas, generando distintas percepciones del mundo por parte de los discentes. Sin perder cada perspectiva individual, los alumnos se han complementado sus compañeros, empezando a compartir sus mismos puntos de vista y generando un discurso diverso, útil para el guión del cortometraje documental y para la investigación.

Actividades como localizar lugares, identificar elementos, analizar relaciones y comentar un paisaje forman parte de la fase informativa del proceso didáctico. La fase creativa relaciona y reelabora tales comentarios, requiriendo nuevas imágenes o entrevistas a lo largo del proceso. La combinación conceptual del taller permite desarrollar competencias técnicas digitales mientras se trabaja una actitud de compromiso ciudadano basada en el debate de imágenes locales. El paisaje se articula en el proceso como objetivo de las cámaras, del montaje y de las entrevistas, pasa a ser un soporte de la realidad que otorga discursos a través de las sensaciones que nos transmite. La práctica documental, entendida como otra forma de mirar al paisaje, recoge las miradas del observador.

Las singularidades del contexto donde se han realizado los dos talleres ya apuntaban a resolverse como procesos distintos, primero por la ubicación de los centros y segundo por sus objetivos educativos. Palmete es un barrio obrero limitado por la ciudad y los

polígonos industriales donde el Centro Social Francisca Oyonarte cumple una misión sociocultural. El carácter reivindicativo del cortometraje bebe de estas circunstancias. El Instituto de Educación Secundaria Heliche de Olivares acoge a alumnos de la cornisa oeste del Aljarafe de Sevilla, una zona rural donde los alumnos han realizado miradas más contemplativas. En los talleres se ha manifestado una búsqueda de la identidad en los paisajes desde lo patrimonial y llevando a un ejercicio de memoria sobre el pasado para proyectar conscientemente el futuro que se espera.

Las piezas realizadas reflejan la importancia de los factores humanos a la hora de entender el paisaje. El caso de Palmete refleja la lucha de asociaciones de los vecinos por la mejora del entorno décadas atrás, además de tratar la convivencia de las distintas etnias que se encuentran allí. Se ha podido hablar de la ciudad clandestina y la necesidad de equipamientos como ejercicio de valoración y asimilación de la realidad sociocultural en el barrio.

La metodología utilizada en la construcción del guión documental ha trabajado la mirada que esos jóvenes tenían de su propia realidad para transformarlas, así como el cortometraje quiere transformar la mirada de sus espectadores. Desde el análisis de su propia identidad y la de su barrio, piden la opinión de su gente, viéndose a sí mismos a través de los vecinos. Están construyendo memoria, opinión e ideas sobre el lugar donde viven. Ellos eligieron los temas a tratar y la realización de entrevistas, donde preguntaban por una opinión del barrio, sus apelativos, los movimientos sociales, los iconos del paisaje, sus singularidades, o las mejoras posibles en el entorno. Este tipo de cuestiones llevadas al aula son atractivas si se incluye el estímulo de rodar un cortometraje documental, que obligará al análisis y formalización de esos pensamientos y opiniones para la construcción audiovisual del entorno. Con los medios que se disponen actualmente se puede dominar el proceso completo de una película: producción, rodaje, posproducción y difusión. Un trabajo de análisis y construcción a escala urbana sería imposible sin el apoyo de las tecnologías digitales.

La voz de los participantes ha derivado en una serie de asuntos con distintas escalas sociales y culturales. Como se ha comentado, la base del análisis del paisaje ha sido la mirada ecologista en busca de las mejoras en higiene, contaminación, comunicaciones peatonales y transporte público. Pero en Olivares y Albaida también se han valorado los

lugares como significado de encuentro con los amigos y la familia, espacio para hacer deporte y ejercicio, o inspirador de emociones para los poetas. La plaza representa el lugar de encuentro social habitual, y también es testigo de manifestaciones sociales, culturales y religiosas. El patrimonio urbano e histórico ha conducido a revisar la historia sobre la fundación del pueblo y las distintas culturas que lo han habitado.

Los talleres de cine y paisaje han facilitado la generación de valores comunitarios y han fortalecido los vínculos entre los participantes y el lugar donde viven. Desarrollar un proceso de creación fílmica que toma al paisaje como componente en contextos educativos es una vía libre a la expresión de opiniones, ideas y emociones sobre realidades cercanas a los discentes. Por ello esta investigación apuesta por una pedagogía de paisaje centrada en leer y transmitir la información que contiene en favor de la competencia ciudadana. Se habla del papel del paisaje como generador de identidad y comunidad.

6.5. Documental, paisaje y participación ciudadana

Esta investigación también reclama la presencia combinada de práctica documental y paisaje para fortalecer el pensamiento crítico a través de actividades donde educación, imagen y ética se relacionan. Al hacer balance de los talleres, se ha observado que la memoria reciente de los entornos se conjuga con la necesidad de conocimiento y participación en los diseños urbanísticos. La valoración de las costumbres y las singularidades de cada entorno permiten trabajar en la valoración, el desarrollo y el refuerzo de la identidad como miembros de un grupo o una comunidad. El carácter enriquecedor de la práctica documental persigue que los alumnos investiguen y analicen sus propias realidades con el objetivo de transformarlas.

El pensamiento crítico se dirige hacia la ciudad y el territorio, donde se ha encontrado una conexión entre imagen y ciudadanía que se vincula con los procesos de participación ciudadana. Estos deben contar con individuos que aporten una opinión formada para estas circunstancias. No es un tema baladí, ya que se habla de los mecanismos jurídicos donde el ciudadano tiene voz ante las decisiones municipales o autonómicas que pueden afectar estructuralmente a entornos urbanos, rurales y naturales.

El documental como recurso didáctico frente al paisaje contribuye al crecimiento como ciudadano. Durante el proceso, la información se convierte en conocimiento, un conocimiento producido desde el análisis y la creación; desde la recepción y la emisión de ideas; y desde la teoría y la práctica unidas. La virtud del documental en la educación es constituir un proceso de investigación meditado en el tiempo, que necesita contrastar la información obtenida con el grupo de trabajo y demostrar sus argumentos desde la voz de testigos si es necesario. El uso de la imagen provoca la inquietud y el deseo por participar del discurso audiovisual, pero también a que las conclusiones de la obra marquen y materialicen el conocimiento construido.

La realización de un documental comprende un proceso cuyo objetivo es la muestra de imágenes y/o testimonios sobre hechos reales. La perspectiva que se plantea para la educación artística es una práctica del cine documental como un camino que genera un crecimiento personal a lo largo del trabajo. La opinión y expectativas iniciales van

modificándose en base a la información recogida en el lugar y el descubrimiento del funcionamiento interno de esos hechos. Se habrá de decidir, entre la pluralidad de los discursos obtenidos, cuales conforman el hilo narrativo del documental. Esta selección ya supone un posicionamiento personal.

La formación de opinión y actitud crítica se impulsa desde las leyes educativas. Desde el espectador, el documental se muestra más sincero y más personal que los medios masivos, que sospechosamente se autocalifican como objetivos y veraces. Si es difícil hacer reflexionar a los alumnos en la Educación Primaria y Secundaria, habrá que encontrar la manera de que expresen sus ideas y al hacerlo construyan esa capacidad. El acto de seleccionar una parte de la realidad en el paisaje –subjetiva y objetiva a la vez- para ser objeto de las cámaras puede facilitar la formación de opiniones y su construcción en el lenguaje audiovisual. La transmisión de información en el documental se reconoce como una visión subjetiva, implicada y que pretende ser resolutive. Comenzando con el tema, cada elección es personal y las decisiones podrían ser otras, luego la objetividad debe permanecer como duda, ya que puede ser rápidamente rebatida con un discurso opuesto que también será “objetivo, imparcial, veraz o neutral”.

6.6. Nuevas posibilidades de investigación

Los caminos que pueden continuar esta investigación varían según la postura que se adopte respecto a la pantalla. Frente a ella quedaría por poner en marcha un estudio que determine el interés del visionado y análisis crítico de películas cuyo perfil coincide con las temáticas aportadas en esta investigación. Detrás de la pantalla merece la pena profundizar en la construcción de los paisajes como soporte sociocultural que trabaja la identidad y la memoria, el arraigo y la pertenencia de los discentes de Educación Secundaria a sus lugares de origen. Fuera o dentro de la educación formal, el taller diseñado considera la adolescencia como un recurso a desarrollar. Por ello también quiere promover disposiciones e iniciativas investigadoras que persigan estos objetivos o favorecer la competencia ciudadana, el sentido cívico y la participación social en el ámbito de la educación.

Otras investigaciones también pueden continuar indagando de manera más profunda sobre la representación del paisaje en el documental y sus aplicaciones didácticas. Sus amplias posibilidades y el sinfín de lugares que muestra en comparación con la ficción requieren un enfoque individual.

Igualmente han quedado apartados de la investigación los paisajes de la ciencia ficción, la animación y la fantasía. Sus imágenes forman parte del imaginario actual tanto como las analizadas en este estudio, sobre todo en la última década gracias a los avances en las técnicas digitales. Se construyen ciudades inexistentes y paisajes imposibles que pueden provocar discusiones en torno al pensamiento que los ha diseñado y la sociedad que se retrata.

Referencias, bibliografía, filmografía y anexos

Referencias y bibliografía

Abad, J. (2007). *La educación artística como instrumento de integración intercultural*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Instituto Superior de Formación del profesorado.

Álvarez Areces, M. A. (2002). *Nuevas miradas al paisaje y al territorio*. Revista Ábaco 34, pp. 17-28.

Álvarez Areces, M. A. (2010). *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*. Gijón: CICEES.

Álvarez Orellana, M. F. (2007). *La fotografía en el conocimiento del medio geográfico: fundamentos y propuestas didácticas para Primaria y Secundaria*. Madrid: CCS.

Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna: Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Anagrama.

Aparici, R. (2010). *La educación mediática en la escuela 2.0*. Madrid: UNED.

Aponte García, G. (2003). *Paisaje e identidad cultural*. Tabula Rasa 1, 153-164.

Arnheim, R. (1982). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.

– (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

– (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.

Attali, J. (2000). *La mutación como superación*. En Koolhaas, R. (Ed), *Mutaciones* (pp. 264-277). Barcelona: Actar.

Aumont, J., Bergala, A., Michel, M. et al. (1996). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J. y Michel, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

– (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.

Baigorri, L. (2005). *Creación e inteligencia colectiva: zemos98-7*. Sevilla: Asociación Cultural Comenzemos Empezemos.

- Barnouw, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.
- Bonitzer, Pascal (2007). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Breu Panyella, R. (2010). *El documental como estrategia educativa: de Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona: Graó.
- Buitrago, A. (2009). *Arquitecturas de la mirada*. Alcalá de Henares, Madrid: Universidad de Alcalá.
- Callejo Gallego, J. y Viedma Rojas, A. (2006). *Proyectos y estrategias de investigación social: la perspectiva de intervención*. Madrid: McGraw-Hill.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Chueca Goitia, F. (1968). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Córdoba Pérez, M. y Cabero Almenara, J. (2009). *Cine y diversidad social: instrumento práctico para la formación en valores*. Sevilla: MAD.
- Dávila Newman, G. (2006). *El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales*. Revista de Educación Laurus 12 (Ext, 2006), 180-205.

De Pablos, J. (1986). *Cine y Enseñanza*. C.I.D.E., Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Delgado, M. (1999). *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

Dussel, I., Gutiérrez, D. (2006). *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial.

D'Yvoire, J. (1957). *El cine redentor de la realidad*. Madrid: Rialp.

Efland, A. (2005). *Arte y Cognición*. Barcelona: Octaedro

Efland, A. D., Freedman, K. y Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós Ibérica

Eiler Rasmussen, S. (2007). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Reverté.

Eisenstein, S. M. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.

Elliott, J. (1994). *La investigación-acción en educación*. Madrid: Morata.

Escaño, C. y Villalba, S. (2009). *Pedagogía crítica artística*. Sevilla: Diferencia.

Escrig Pallarés, F. (1994). *La cúpula y la torre*. Sevilla: Etsa Sevilla.

Feldman S. (1990). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa.

Fernández Ibáñez, J. J. (1982). *El cine en el aula: lectura y expresión cinematográfica*. Madrid: Narcea.

Ferrés, J. (2008). *Cine y educación: ¿desconocidos, rivales o aliados?* Educación Social, 39, 13-29.

Flores Auñón, J. C. (1982). *El cine, otro medio didáctico*. Barcelona: S. A. Escuela Española.

- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- García García, F., Rajas, M. (Ed). (2014). *Aprender del cine: narrativa y didáctica*. Madrid, España: Icono 14.
- Gardner, H. (1987). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Paidós.
- (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas: lo que todos los estudiantes deberían comprender*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (1989). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giroux, H. A. (1997). *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *Pedagogía y política de la esperanza: teoría, cultura y enseñanza: una antología crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- y McLaren, P. (2007). *Sociedad, cultura y Educación*. Madrid: Miño y Dávila Editores.
- Gispert Pellicer, E. (2009). *Cine, ficción y educación*. Barcelona, Laertes.
- Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. Londres: Phaidon.
- González Monclús, A. (2008). *El paisaje urbano en el cine*. Revista de Filología Románica Anejo VI (II), 87-95.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y el arte Vol.3*. Barcelona: Labor.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginario sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites*. Madrid: Cátedra.

Jiménez Pulido, J. (1999). *El cine como medio educativo*. Madrid: Laberinto.

Koolhaas, R. (2000). *Mutaciones*. Barcelona: Actar.

Laffay, A. (1966). *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona: Labor.

Latorre, A. (2012). *La investigación-acción: Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Graó.

Liceras Ruiz, A. (2003). *Observar e interpretar el paisaje: estrategias didácticas*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

Lootsma, B. (2000). La mutación como superación. En Koolhaas, R. (Ed), *Mutaciones* (pp. 264-277). Barcelona: Actar.

López Silvestre, F. (2004). *El paisaje virtual: el cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maderuelo, J. (2006). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

Martínez de Pisón, E., Ortega Cantero, N., et al. (2009). *Los valores del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Mclaren, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora: políticas de oposición en la era posmoderna*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicología y cine*. Barcelona: Paidós.

Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Montalvo, B. (2013). *La ciencia del paisaje. Prácticas artísticas y nuevas tecnologías*. Revista Creatividad y Sociedad 20. En línea: <http://www.creatividadysociedad.com/> [consultado el 22/03/2016].

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

– (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Pereira Domínguez, M. C. (2005). *Cine y educación social*. Revista de Educación 338, 205-228.

Pérez García, A. y Muñoz Ruiz D. (2014). Análisis didáctico de narrativa audiovisual. En Alves, L.A., García García, F. y Alves P. (Ed), *Aprender del cine: narrativa y didáctica* (pp. 111-148). Madrid: Icono14.

Raposo Rivas, M. (2002). *Nuevas tecnologías aplicadas a la educación*. Revista Comunicar 19, 142-148.

Raposo Rivas, M. (2009). *El cine en educación: realidades y propuestas para su utilización en el aula*. La Coruña: Andavira.

Sartori, G. (1997). *Homo Videns: la sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.

Searle, John R. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona. Paidós.

Serra, M. S. (2006). *El cine en la escuela. ¿Política o pedagogía de la mirada? Educar la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Tudor, A. (1975). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vallés, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Vasconcelos, V. O. de y Oliveira, M. W. de (2010). *Trayectorias de investigación acción: concepciones, objetivos y planteamientos*. Revista Iberoamericana de Educación 53(5), 1-13.

Zunzunegui, S. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

Achbar, M., Bakan, J., Brett, D., Green, C., Simpson, B. (productores) y Achbar, M., Abbott, J. (directores). (2003). La corporación (The corporation) [cinta cinematográfica]. Canadá: Big Picture Media Corporation.

Addison, H., Blondheim, B., Carluccio, J., Hugues, A., Hugues, A., Meza, E. (productores) y Pray, D. (director). (2001). Scratch [cinta cinematográfica]. EU.: Firewalks Film, Magic Lamp y Ridgeway Entertainment.

Amini, B., Ghavami, H., Ghazali, A., Ghobadi, B., Ghobadi, H. (productores) y Ghobadi, B. (director). (2004). Las tortugas también vuelan [cinta cinematográfica]. Irán, Francia e Irak: Mij Film Co. y Bac Films.

Arad, A., Bryce, I., Lee, S., Ziskin, L. (productores) y Raimi, S. (director). (2002). Spiderman [cinta cinematográfica]. EU.: Columbia Pictures, Laura Ziskin Productions y Marvel Entertainment.

Arndt, S., De Bock, K., Schreitmuller, A. (productores) y Becker, W. (director). (2003). Good bye, Lenin! [cinta cinematográfica]. Alemania: Ocean Films.

Baichwal, J., Collier, S., De Pencier, N., Iron, D. (productores) y Baichwal, J. (directora). (2006). Paisajes Manufacturados (Manufactured Landscapes) [cinta cinematográfica]. Canadá: Foundry Films y National Film Board of Canada (NFB).

Balló, J. (produtor) y Guerín, J-L. (director). (2001). En construcción [cinta cinematográfica]. España: Ovídeo TV S.A.

Barata Ribeiro, A., Beauchamps, M., Berlinck, B., Ramos, M-A. (productores) y Meirelles, F., Lund, K. (directores). (2002). Ciudad de dios [cinta cinematográfica]. Brasil y Francia: O2 Filmes, VideoFilmes y Globo Filmes.

Barrera, G., Cruz, P., García Bernal, G., Kaufman, A., Luna, D. (productores) y Joji Fukunaga, C. (director). (2009). Sin nombre [cinta cinematográfica]. México y Eu.: Scion Films, Canana, Creando Films y Primary Productions.

Baudens, L., Burah, R., Galli, J-P., Gordon, J. (productores) y Trapero, P. (director). (2012). Elefante blanco [cinta cinematográfica]. Argentina, España y Francia: ARTE, Borsalino

Productions y Canal+ España.

Baumgartner, K., Chung, S., Goebel, R. (productores) y Ki-duk, K. (director). (2003). Primavera, verano, otoño...y otra vez primavera [cinta cinematográfica]. Corea del Sur y Alemania: Pandora Film, Korea Pictures y Cineclick Asia.

Ben Ammar, T., Cotone, M. (productores) y Tornatore, G. (director). (2009). Baaria [cinta cinematográfica]. Italia y Francia: Medusa Film, Quinta Communications.

Boespflug, F., Heydemann, K., Kaurismäki, A., Oinonen, P. (productores) y Kaurismäki, A. (director). (1992). La vida bohemia [cinta cinematográfica]. Francia, Alemania, Suecia y Finlandia: Sputnik, Pyramide Productions, Films A2, Pandora Filmproduktion y Svenska Filminstitutet (SFI).

Brenner, R., Bushell, D., Chartier, N. (productores) y Vallée J-M. (director). (2013). Dallas Buyers Club [cinta cinematográfica]. EU.: Brenner Production.

Brokemper, B., Burah, R., Riklis, E. (productores) y Riklis, E. (director). (2008). Los Limoneros [cinta cinematográfica]. Israel, Alemani y Francia: Heimatfilm, MACT Productions, Eran Riklis Productions y Riva Filmproduktion.

Chiao, M., Chiao, P., Han, S., Hsu, H-M. (productores) y Wang, X. (director). (2001). La bicicleta de Pekín [cinta cinematográfica]. Francia, Taiwán y China: Pyramide Productions, Arc Light Films y Public Television Service Foundation.

Chow, K., Dan, Bo., Ren, Z-J., Xu, P., Yu, W. (productores) y Jia, Z. (director). (2006). Naturaleza muerta [cinta cinematográfica]. China y Hong Kong: Xstream Pictures y Shanghai Film Studios.

Chu T-W., Ciment, G., Heumann, E., Huang, W-Y. (productores) y Hou, H-H. (director). (2001). *Millenium Mambo* [cinta cinematográfica]. Taiwán y Francia: 3H Productions, Orly Films, Paradis Films y Sinomovie.

Coppola, S., Ross, K. (productores) y Coppola, S. (directora). (2003). *Lost in translation* [cinta cinematográfica]. EU. y Japón: American Zoetrope Tohokushinsha Film.

De Laurentiis, A., Gélín, X., Vicente Gómez, A. (productores) y Luna, B. (director). (1993). Huevos de oro [cinta cinematográfica]. España, Francia e Italia: Hugo Film Distribution.

Deeley, M., Fancher, H., Kelly, B. (productores) y Scott, R. (director). (1982). Blade runner [cinta cinematográfica]. EU.: The Ladd Company y Warner Bros.

Diamond, I., Harrison, D., Wilder, B. (productores) y Wilder, B. (director). (1961). Uno, dos, tres [cinta cinematográfica]. EU.: Bavaria Film International, Mirisch Company y Pyramid productions.

Escaño, C., Iglesias, M., Rodríguez J. (productores) y Escaño C. (director). (2016). *Contramarea*. España: Hey ho! Films.

Félez J-A., Iglesias, G. (productores) y Rodríguez, A. (director). (2005). 7 vírgenes [cinta cinematográfica]. España: Tesela Producciones Cinematográficas y La Zancoña Producciones.

Félez, J-A., Iglesias, G., Sánchez-Monte, J-R. (productores) y Rodríguez, A. (director). (2012). Grupo 7 [cinta cinematográfica]. España: Atípica Films, La Zancoña Producciones y Sacromonte Films.

Folman, A., Lalou, S., Meixner, G., Nahlieli, Y., Paul, R. (productores) y Folman, A. (director). (2008). Vals con bashir [cinta cinematográfica]. Israel, Alemania y Francia: Bridgit Folman Film Gang, Razor Film Produktion y Les Films d'Ici.

Ford Coppola, F., Lawrence, M., McNew, R., Reggio, G. (productores) y Reggio, G. (director). (1982). Koyaanisqatsi [cinta cinematográfica]. EU.: IRE Productions y Santa Fe Institute for Regional Education.

Gambetta, A., Rosier, D., Wanick Salgado, L., Wenders, W. (productores) y Ribeiro Salgado, J., Wenders, W. (directores). (2014). La sal de la tierra [cinta cinematográfica]. Francia, Brasil e Italia: Decia Films, Amazonas Images y Solares Fondazione delle arti.

Gamero, M., Iglesias, G., Lejarza, M. (productores) y Rodríguez, A. (director). (2014). La isla mínima [cinta cinematográfica]. España: AXN, Atresmedia Cine, Atresmedia, Atípica Films, Audiovisual Aval SGR, Canal Sur Televisión y Canal+ España.

Gandini, E., Möller Bondeson, A. (productores) y Gandini, E. (director). (2003). *Surplus* [cinta cinematográfica]. Suecia: Atmo Media Network.

Gordon, J. (productor) y Bollaín, I. (director). (2016). *El olivo* [cinta cinematográfica]. España y Alemania: Morena Films, Deutscher Filmförderfonds (DFFF) y Eurimages.

Gutiérrez, C., Hermida, S., Pérez, A., Santurio, C. (productores) y Gutiérrez, C. (director). (2008). *Retorno a Hansala* [cinta cinematográfica]. España: Maestranza Films y Muac Films.

Jackson, P., Osborne, B-M., Walsh, F. (productores) y Jackson, P. (director). (2003). *El retorno del rey* [cinta cinematográfica]. Nueva Zelanda y EU.: New Line Cinema y WingNut Films.

Kilik, J., Lee, S., Price, R. (productores) y Lee, S. (director). (1995). *Clockers* [cinta cinematográfica]. EU.: Universal Pictures y 40 Acres & A Mule Filmworks.

Kilik, J., McGowan, G., Smith, S. (productores) y Jarmusch, J. (director). (2009). *The limits of control* [cinta cinematográfica]. EU. y Japón: Entertainment Farm y PointBlank Films.

Linson, A., Mann, M. (productores) y Mann, M. (director). (1995). *Heat* [cinta cinematográfica]. EU.: Warner Bros., Regency Enterprises, Forward Pass, Monarchy Enterprises B.V. y Art Linson Productions.

Natal, B. (productor y director). (2008). *Ecos del dub (Dub echoes)* [cinta cinematográfica]. Brasil: Videograma.

Penn, S., Linson, A., Pohlad, B. (productores) y Penn, S. (director). (2007). *Into the wild* [cinta cinematográfica]. EU.: River Road Entertainment.

Poch, P. (productor) y Guerín J-L. (director). (1990). *Innisfree* [cinta cinematográfica]. España y Inglaterra: La Sept Cinéma, La Sept, P.C. Guerín, Paco Poch AV, Samson Films, Televisión Española (TVE) y Virginia Films.

Pommer, E. (productor) y Lang, F. (director). (1927). *Metrópolis* [cinta cinematográfica]. Alemania: UFA (Universum-Film AG).

Rossellino, R. (productor y director). (1950). *Stromboli* [cinta cinematográfica]. Italia: Berit Film y RKO.

Sembene, O. (productor) y Sembene, O. (director). (1963). El carretero (Borom Sarret). Senegal: [no hay datos]

Suzuki, R., Kato, S., Tsukamoto, H. (productores) y Otomo, K. (director). (1988). Akira [cinta cinematográfica]. Japón: Akira Committee Company Ltd., Bandai, Kōdansha y Mainichi Broadcasting System (MBS).

Vittorio Baldi, G. (productor) y Pasolini, P-P. (director). (1970). Apuntes para una Orestíada africana [cinta cinematográfica]. Italia: IDI Cinematografica, I Film Dell'Orso y RAI Radiotelevisione Italiana.

Wallis, H-B., Warner, J. (productores) y Curtiz, M. (director). (1942). Casablanca [cinta cinematográfica]. EU.: First National Pictures y Warner Bros.

Welles, O. (productor y director). (1941). Ciudadano Kane [cinta cinematográfica]. EU.: Mercury Productions y RKO Pictures.

Whitney, C-V. (productor) y Ford, J. (director). (1956). Centauros del desierto [cinta cinematográfica]. EU.: C.V. Whitney Pictures.

Grabación de música

Vedder, E. (2007). The Wolf. En *Into the wild* [CD]. Seattle, EU: J Records.

Series de televisión

Cousins, M. (Productor) (2011). The Story of Film: An Odyssey. [Serie de televisión]. Reino Unido: BBC.

Simposios y conferencias

Arañó, J.C. (Abril de 2016). *Investigación en Educación: buscando conexiones con y entre los ámbitos artísticos*. Ponencia de inauguración llevada a cabo en las Jornadas ECAV sobre investigación en educación artística, Sevilla, España.

Tesis y trabajos de grado

Alted Vigil, A. & Barroso Peña, G. (2017). El cine documental como fuente para la reconstrucción del pasado chileno. 1973-2013 (Tesis doctoral). UNED.

García García, F., Pérez García, A. & Muñoz Ruiz, D. (2016). *Cine, niños y educación: el niño como espectador cinematográfico* (Tesis doctoral). Universidad complutense de Madrid.

Zoido Naranjo, F., del Moral Ituarte, L. & García Martín, M. (2013). Percepciones y valoraciones sociales del territorio en las aglomeraciones urbanas: paisaje y lugar en el Aljarafe (Sevilla). Universidad de Sevilla.

Podcast

Álvarez Lamata, M. (2011) en Tolentino, J. (Director). (26 de noviembre 2011). *El séptimo vicio en Radio 3* [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-septimo-vicio/>

Anexos

- Unidad didáctica del taller de cine y paisaje en pdf.
- Metodología de la unidad didáctica del taller de cine y paisaje en pdf.

Anexos en formato digital

- Entrevistas completas en formato mp3:
 - Adán Barajas Maxfield e1.mp3
 - Manuel Muñoz Rivas e2.mp3
 - Pepe Domínguez del Olmo e3.mp3
 - Juan Sebastián Bollaín e4.mp3
- Desarrollo de las sesiones de los talleres de cine en formato mp3:
 - Taller de cine en Palmete, Sevilla
 - Sesión 1 p1.mp3
 - Sesión 2 p2.mp3
 - Sesión 3 p3.mp3
 - Sesión 4 p4.mp3
 - Sesión 5 p5.mp3
 - Sesión 6 p6.mp3
 - Sesión 7 p7.mp3
 - Taller de cine en Olivares y Albaida, Sevilla
 - Sesión 1 oa1.mp3
 - Sesión 2 oa2.mp3
 - Sesión 3 oa3.mp3
 - Sesión 4 oa4.mp3
 - Sesión 5 oa5.mp3
 - Sesión 6 oa6.mp3
 - Sesión 7 oa7.mp3
 - Sesión 8 oa8.mp3

UNIDAD DIDÁCTICA del TALLER:

Análisis y construcción del paisaje a través del cine

Investigador-Doctorando:

Jaime Rodríguez Álvarez-Ossorio.

Asignatura-Disciplina:

Educación Plástica y Visual / Cultura Audiovisual / Artes

Director de Tesis:

J. Carlos Escaño González.

Departamento:

Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Ciencias de la Educación. Sevilla.

00. Introducción-Presentación del taller:

La propuesta didáctica que aquí se presenta es el esquema de un taller de cine, cuyo desarrollo y conclusiones será implantado dentro de la tesis doctoral del mismo título. Se pretende el acercamiento y aprendizaje de varios conceptos:

- el cine documental y su vocación para relatar realidades y acontecimientos;
- el paisaje como construcción social, una percepción y no un lugar físico;
- el trabajo creativo que surgirá del encuentro de cine y paisaje.

Consideramos que el papel de los medios de comunicación de masas en la educación debe tamizarse mediante la comprensión y conocimiento del lenguaje audiovisual actual. Así, el conocimiento de un tipo de narrativa como el cine documental es un acercamiento a ese lenguaje, que facilitará el análisis y la construcción del paisaje propio de los discentes, materializado en un cortometraje.

Por otra parte, el paisaje, tal y como es concebido actualmente por muchas áreas, es una construcción social que no puede existir sin la mirada del observador. Aprovecharemos estas condiciones para que los participantes del taller tengan la oportunidad de manifestar algo a través de un cortometraje en el que su paisaje sea el protagonista. Gracias a este, comprobaremos si la creación artística les ayuda a conocer el panorama social y cultural en el que viven.

El taller formará parte de un proceso de investigación-acción, donde se recogerá información de manera continuada, para que puedan ser valoradas tanto las actuaciones del profesor como las respuestas de los alumnos y ver de qué manera se genera el proceso creativo y qué se aprenderá con este.

01. Contextualización:

Se concretará tras la visita al centro y la reunión con la dirección y el departamento correspondientes.

02. Justificación:

Criterios disciplinares

Se pretende dar importancia al conocimiento de mundo audiovisual en la formación del alumno, mediante la comprensión del lenguaje cinematográfico. Este aprendizaje se concretará con un proceso creativo de reflexión y captación del paisaje local, de manera que también se desarrolle la expresión artística del alumno en la narración de ideas y emociones.

Criterios psicopedagógicos

El lenguaje audiovisual es uno de los elementos más presentes en el día a día de un adolescente y posee una gran relevancia social. El cine se configura como arte, técnica y medio de comunicación, por ello es necesario ofrecer al alumno una visión global del proceso de elaboración, la intencionalidad de sus contenidos y el equipo de personas que intervienen en él.

Criterios didácticos

Reconocemos al cine como un medio propicio para el debate, y que obliga a un proceso mental complejo en la verbalización de contenidos que son principalmente visuales. Como vehículo de cultura, es muy aconsejable su uso para formar opiniones en torno a lo social y cultural.

03. Contenidos:

Conceptuales:

- Introducción al arte en el s.xxi.
- Conceptos técnicos cinematográficos: planos, movimientos de cámara, espacio fílmico.
- El paisaje como resultado de la mirada hacia el territorio o la ciudad.
- El cine documental: concepto y modalidades.

Procedimentales:

- Análisis crítico y reflexión en torno al paisaje social local.
- Elección de localizaciones y fotografía en base a un relato cinematográfico: storyboard.
- Realización y montaje de un cortometraje documental.

Actitudinales:

- Valoración de la importancia de cada miembro del equipo en la realización de una película o cortometraje.
- Desarrollo del sentido y actitud crítica ante el paisaje.
- Sensibilización ante el cine como elemento de apoyo en el aprendizaje de valores.

05. Metodología:

Se ofrece una metodología ideal, que será desarrollada según este esquema en caso de que el desarrollo creativo de los discentes siga un curso normal. En caso contrario podría acelerarse o ralentizarse en algunas sesiones.

06. Evaluación:

La evaluación se realizará en paralelo al desarrollo de la unidad de manera continua. Los criterios son:

- la participación y respeto al compañero en los debates.
- el desarrollo del sentido crítico y la motivación demostrados.
- la presentación y defensa del trabajo práctico.
- la capacidad de trabajo en grupo y compañerismo.
- la creatividad demostrada en la realización del cortometraje.

07. Recursos:

Materiales:

- Recursos informáticos
- Proyector y DVD
- Cámara de video compacta o en dispositivo móvil

Didácticos:

- Películas en DVD

SESIÓN 1	INTRODUCCIÓN DE LOS CONCEPTOS BÁSICOS
OBJETIVO DE LA SESIÓN	Conocer los conceptos de paisaje y cine documental para esbozar los primeros posibles entornos a analizar.
CONTENIDOS ABORDADOS	El paisaje como resultado de la mirada sobre el territorio. Expresiones del lenguaje documental: modalidades.
TAREAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1. Exploración mediante test de ideas previas .
	2. Tratamiento teórico de los conceptos cine documental y paisaje .
	3. Visionado de cortos documentales: exposición, comentarios, dudas, debate...
	4. Tormenta de ideas de los posibles paisajes objetivo de análisis y construcción.
INTENCIÓN DE LA TAREA	Motivación/contextualización ; exploración de ideas previas de paisaje y cine documental; reflexión sobre paisajes locales.
RECURSOS Y MATERIALES	Películas en DVD y equipo audiovisual.
ACTIVIDADES EN EXTERIOR	Realización de fotografías y planos de video del paisaje que vaya a ser objetivo de análisis.

SESIÓN 2	CONCRECCIÓN DE PAISAJES Y SU ANÁLISIS
OBJETIVO DE LA SESIÓN	<p>Concretar los paisajes que serán objeto de análisis y construcción audiovisual.</p> <p>Fomentar el análisis crítico y valorativo de los paisajes locales.</p> <p>Conocer técnicas de expresión cinematográficas.</p>
CONTENIDOS ABORDADOS	Desarrollo de un discurso: introducción, desarrollo y conclusión.
TAREAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1. Puesta en común y selección de paisajes-objetivo de construcción. Debate valorativo.
	2. Visionado de cortos documentales: técnica y elaboración.
INTENCIÓN DE LA TAREA	Desarrollo.
RECURSOS Y MATERIALES	Películas y cortometrajes en DVD, equipo audiovisual.

SESIÓN 3	REALIZACIÓN DE UN GUIÓN COLECTIVO
OBJETIVO DE LA SESIÓN	<p>Promover la creatividad a través de la realización de un guión basado en las imágenes recogidas.</p> <p>Practicar con los elementos básicos del lenguaje cinematográfico.</p>
CONTENIDOS ABORDADOS	Técnicas de creación de guiones. Guión: su función en el proceso.
TAREAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1. Reproducción de planos cinematográficos tomados como modelo a través de bocetos rápidos .
	2. Desarrollo de ideas narrativas y redacción de guiones en grupo.
INTENCIÓN DE LA TAREA	Desarrollo.
RECURSOS Y MATERIALES	Películas en DVD, equipo audiovisual, papel en hoja pequeña intercambiable y lápiz.

SESIÓN 4	CONCRECCIÓN DEL GUIÓN E IMÁGENES
OBJETIVO DE LA SESIÓN	Realizar un guión definitivo.
CONTENIDOS ABORDADOS	Guión: elaboración definitiva.
TAREAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1. Desarrollo de ideas narrativas finales .
	2. Dibujo de los storyboard en base a los conceptos desarrollados en torno al sistema cónico.
INTENCIÓN DE LA TAREA	Desarrollo-consolidación.
RECURSOS Y MATERIALES	Papel y lápiz.

SESIÓN 5	MONTAJE CINEMATOGRAFICO
OBJETIVO DE LA SESIÓN	<p>Revisar el montaje del cortometraje definitivo.</p> <p>Sensibilizar a los alumn@s sobre la importancia del cine como elemento de apoyo en el aprendizaje de valores, vehículo cultural e instrumento de debate.</p>
CONTENIDOS ABORDADOS	Realización de la secuencia cinematográfica: montaje.
TAREAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	<p>1. Revisión del montaje y visionado del cortometraje.</p> <p>2. Debate en torno al trabajo realizado.</p>
INTENCIÓN DE LA TAREA	Consolidación-debate.
RECURSOS Y MATERIALES	Ordenador, programa de edición de video, equipo audiovisual.



